ВСЕ БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

1

100 лет кино
гадоў кіно
years of the cinema

Издание осуществлено
в соответствии с Постановлением
Кабинета Министров Республики Беларусь

при содействии
Министерства культуры Республики Беларусь

и поддержке
Культурной ассоциации “Ойкос”,
а также
рекламно-издательской фирмы “Ковчег”

Academy of Sciences of Belarus
Institute of Arts, Ethnography and Folklore

ALL
BELARUSIAN FILMS

Vol. I

feature films

(1926 — 1970)

Catalogue

Minsk
"Belarusian science"
1996

ББК 85.37(4Беи)я2
В 84
УДК 778.5(476) "1926/1970" (035.5)

Авторы-составители **Игорь АВДЕЕВ, Лариса ЗАЙЦЕВА**

Научный редактор **А.В.КРАСИНСКИЙ**
Перевод на английский язык — **Ю.В.СТУЛОВ**

Персональная благодарность:

профессору Минского государственного лингвистического университета ***Ю.В.СТУЛОВУ,***
председателю правления Культурной ассоциации "ОЙКОС" ***А.Ф.ЛИХОДИЕВСКОМУ,***
генеральному директору ЗАО "ТЭКСАРТ" ***О.И.СИЛЬВАНОВИЧУ,***
сотрудникам НИИ киноискусства Госкино Российской Федерации ***Е.А.ВИШНЕВЕЦКОЙ*** и ***Е. Я.МАРГОЛИТУ,***
сотрудникам научно-информационного центра Госфильмофонда России ***В.Н.АНТРОПОВУ*** и ***Е.М.БАРЫКИНУ,***
ректору ВГИК ***А.В.НОВИКОВУ,***
проректору по научной и творческой работе ВГИК ***С.В.ЛАЗАРУКУ,***
зав. лабораторией отечественного кино ВГИК ***Н.Г.ЧЕРТОВОЙ,***
кинокритикам ***Е.Л.БОНДАРЕВОЙ, И.И.РЕЗНИКУ*** и ***Е.И.КРУПЕНЕ,***

а также

преподавателю кафедры криминалистики Академии МВД РБ ***Г.Б.ДЕРГАЮ,***
начальнику скорого поезда "Минск — Москва" ***Е.С.ПРУДНИКОВОЙ,***
зав. фотопроизводством МВК "На ростанях" ***С.Ю. ЛУКЬЯНОВУ,***
ведущему специалисту фильмотеки к/с "Беларусьфильм" ***Е.И.ТАГАНОВУ,***
монтажнице фильмотеки к/с "Беларусьфильм" ***Т.И.КЛИМОВИЧ,***
редактору музея кино к/с "Беларусьфильм" ***П.Б.ЖУКОВСКОМУ.***

В 84 **Все белорусские фильмы:** Т. 1. Игровое кино (1926—1970). Каталог-справочник / Авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева; Науч. ред. А. В. Красинский. — Мн.: Бел. навука, 1996. — 240 с.: ил.

ISBN 985-08-0023-2

Данное издание является по сути историей белорусского кино в фактах. Первый том включает полное фильмографическое описание белорусских игровых фильмов, созданных в 1926—1970 гг., а также другие разнообразные сведения о них. Издание такого рода осуществляется впервые (и не только в нашей стране).

Каталог-справочник будет ценным подспорьем всем, кто интересуется историей национальной культуры.

$В\frac{7785000000-021}{М316(03)-96}29-97$

ISBN 985-08-0023-2

ББК 85.37(4Беи)я2

Академия наук Беларуси
Институт искусствоведения, этнографии и фольклора

ВСЕ
БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

том I

игровое кино

(1926 — 1970)

каталог-справочник

Минск
"Беларуская навука"
1996

ВВЕДЕНИЕ

Первые три тома каталога-справочника “Все белорусские фильмы” подготовлены научными сотрудниками отдела кино и телевидения Института искусствоведения, этнографии и фольклора АН Беларуси И.О.Авдеевым и Л.Н.Зайцевой, кандидатом искусствоведения. Это первое такого рода издание, которое дает полное представление о том, что было сделано в белорусском игровом кино за более чем семидесятилетнюю историю существования кинопроизводства в Беларуси.

Тематика, жанровые особенности фильмов, обращение кино к литературным первоисточникам, к театру, место в кинопроцессе тех или иных сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, художников, композиторов — это и многое другое вбирает в себя представленная здесь информация. Нет необходимости доказывать, сколь ценными являются сведения о тех фильмах, которые или совсем не уцелели на сложных поворотах нашей истории, или существуют в так называемом некомплектном виде, т.е. без тех или иных частей или отдельных фрагментов. Существенной особенностью этого каталога является наличие фрагментов печатных отзывов на каждый фильм, что помогает представить социокультурный контекст его появления и функционирования, придает данному изданию исследовательский характер.

Работы описательного, справочного, каталожного характера являются, как известно, неотъемлемой частью развития любой науки. Поэтому значение данного каталога трудно переоценить, ведь в нем воссоздается объективная картина того, что представлял собой кинематограф республики в разные периоды нашей истории. Хочу акцентировать внимание именно на этой формуле — “объективная картина”, так как каталог основывается только на реалиях, которые дают возможность делать выводы, опираясь не на домыслы, скоропалительные оценки, которыми нередко грешило наше киноведение в прежние годы, а на факты и только факты.

Сейчас, во времена тотальной переоценки ценностей, в том числе произведений киноискусства, авторы-составители видели основную цель своего труда именно в изложении фактографического материала, предоставляя возможность всем тем, кто будет знакомиться с этой книгой, делать свои умозаключения о путях развития белорусского кино. Этому будет способствовать, в частности, стремление авторов как можно более беспристрастно отразить содержание фильмов. Каталог, безусловно, станет основой для дальнейших обобщающих научных исследований.

Значительный вклад кинематографа республики в культуру белорусского народа очевиден. И очень хорошо, что это обстоятельство еще раз подтверждает данный каталог-справочник. В дальнейшем предполагается дополнить его серией подобных изданий, посвященных другим видам кино и представителям различных кинематографических профессий.

А.КРАСИНСКИЙ,
доктор искусствоведения

FROM THE AUTHORS AND EDITORS

This edition is dedicated to three jubilees: the 70th anniversary of the Belarusian cinema (December, 1994), the centenary of world cinema (December, 1995) and the 70th anniversary of the Minsk premiere of the first Belarusian feature film *A Forest Tale* (December, 1996). The first three volumes of the catalogue contain updated information about all the Belarusian feature films which have been made by the time the last volume has been issued. The films are listed in a chronological order, the time of the end of the film production being pointed out, and in an alphabetical order (within each year). Filmography also includes the indication of the time when the film was released.

The description of each film contains: complete filmography (with the title of the film given in Russian, Belarusian and English; in some cases when English titles were given by the "Amkino", "Sovexportfilm", etc. these titles are also included); mentioning of cases of co-productions; information about availability of the copy (if this has not been pointed out, it means that a complete copy of the film has been preserved); genre definition (keeping to specific terms which are typical of different periods of the development of the Belarusian cinema such as an agitpropfilm [propaganda film], a historical revolutionary film, a film narrative); information about the literary sources (if the film is an adaptation); information about film awards; an annotation (which is objectivist and tells of the plot development without evaluating the film; the authors tried to restore the contents of the pre-WW II films in the original variant if it was possible); fragments of publications (film reviews, articles, books) which reflect the history of the film, the responses to it at the time of its release and later evaluations if they are available; bibliography of unquoted materials; an illustration; a summary in English.

The filmography contains the full name of the director only, the full names of other members of the crew are given in the index of names in the third volume of the catalogue. If there are differences in transcribing names and surnames (of the characters and authors) in the film captions and fragments from reviews modern orthography is used. Square brackets indicate the information authenticity of which is doubtful as well as indicate additional information. Only obvious mistakes and spelling slips were corrected in the fragments of the reviews. The characteristic peculiarities of the spelling of the 1920s—50s have been preserved.

The summary contains brief information concerning all the aspects of the film entry in the catalogue. Besides, the English text has additional information about the authors: the works of the leading Belarusian, Soviet and foreign film directors, actors, Belarusian scriptwriters as well as famous Belarusian writers who worked for the cinema are pointed out. Fragments from various publications are separated by ";". The wording of the original has been preserved where possible.

The catalogue is, actually, the history of the Belarusian feature cinematography presented through facts. This is the first experience of this kind not only in Belarus. As the national filmoteque and the Belarusian cinema museum are being created in Belarus the authors will be grateful for any information about Belarusian films (especially about the availability abroad of the films and fragments which have not been preserved in Belarus).

Our address is: ***1, kor. 2 Surganova St,***
Institute of Arts, Ethnography and Folklore
of the Academy of Sciences of Belarus,
Minsk 220072 Belarus
tel/fax: 375 (17) 268-53-71.

ОТ АВТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Это издание посвящено трем юбилеям: 70-летию белорусского кино (декабрь 1994 г.), 100-летию мирового кино (декабрь 1995 г.) и 70-летию премьеры в Минске первого белорусского игрового фильма “Лесная быль” (декабрь 1996 г.). Первые три тома каталога-справочника содержат во многом уточненные и дополненные сведения о всех белорусских игровых фильмах, созданных к моменту издания последнего тома. Фильмы расположены в хронологическом порядке по году производства и в алфавитном порядке внутри каждого года. Дата выпуска на экран указана в фильмографии.

Описание каждого фильма включает: полную фильмографию (название фильма приводится на русском, белорусском и английском языках; в некоторых случаях, при наличии английских названий, дававшихся “Амкино”, “Совэкспортфильмом” и т.п., приводятся и эти варианты); сведения о совместном производстве; данные о сохранности; определение жанра (с сохранением специфических, свойственных разным периодам развития белорусского кино терминов, как например, агитпропфильм, историко-революционный фильм, киноповесть); данные о литературном первоисточнике (в случае экранизаций); данные о премиях и наградах; аннотацию (максимально объективированную, излагающую безоценочно основные сюжетные мотивы; содержание довоенных фильмов авторы пытались восстановить по возможности в первоначальном варианте); фрагменты публикаций (рецензий, статей, книг), отражающие судьбу фильма, отношение к нему во время его выхода на экран и более поздние оценки — если таковые имеются; библиографию нецитированных материалов; иллюстрацию; резюме на английском языке.

В фильмографии полностью указано только имя режиссера, имена остальных создателей фильма приводятся в именном указателе в третьем томе каталога. При разночтении в написании имен и фамилий (персонажей и авторов) в титрах и фрагментах из рецензий использовано современное правописание. В квадратных скобках указываются сведения, достоверность которых вызывает сомнения, а также уточняющие сведения. Во фрагментах рецензий правились только явные ошибки и описки. Характерные особенности правописания 20—50-х годов сохранены.

Резюме содержит краткую информацию по всем аспектам описания фильма в каталоге. Кроме того, в английский текст включены дополнительные сведения об авторах: отмечены работы ведущих белорусских, советских, зарубежных режиссеров и актеров, белорусских сценаристов, а также известных белорусских писателей, работавших в кино. Фрагменты из разных публикаций отделены знаком “;”, лексика и фразеология оригинала по возможности сохранены.

Каталог-справочник является по сути историей белорусского игрового кино в фактах. Издание такого рода осуществляется впервые (и не только в нашей стране). Поскольку в Беларуси сейчас создаются национальная фильмотека и музей белорусского кино, авторы будут признательны за любую информацию о белорусских фильмах (прежде всего — о наличии за рубежом не сохранившихся у нас картин и фрагментов).

Наш адрес: ***220072, Республика Беларусь,***
г. Минск, ул. Сурганова, д. 1, корп. 2;
Институт искусствоведения, этнографии и фольклора
АН Беларуси;
тел/факс: (017) 268-53-71.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

БАК — Красінскі А.В. Беларускія акцёры ў кіно. Мн., 1973;
ВТ — Гудкова Л. Виктор Туров. М., 1984;
ГВ — Гардин В. Воспоминания. М., 1952. Т. 2;
20РБ — 20 режиссерских биографий. М., 1971;
ЖТА — Гардин В. Жизнь и труд артиста. М., 1960;
ИБК — История белорусского кино: В 2 т. Мн., 1969. Т. 1; Мн., 1970. Т. 2;
ИСК — История советского кино: В 4 т. М., 1969. Т. 1; М., 1973. Т. 2; М., 1975. Т. 3; М., 1978. Т. 4;
ИЭ — Павлючик Л. От исповеди к эпосу. М., 1985;
КДвЖ — Бондарева Е. Кинолента длиною в жизнь. Мн., 1980;
КИК — Марголит Е., Шмыров В. Из'ятое кино (1924—1953): Каталог. М., 1995;
КiЛ — Бондарава Е.Л. Кінематограф і літаратура: Творы беларускіх пісьменнікаў на экране. Мн., 1993;
КСБ — Кино Советской Белоруссии. М., 1975;
ОИСК — Очерки истории советского кино: В 3 т. М., 1956. Т. 1; М., 1959. Т. 2; М., 1961. Т. 3;
СБК — Современное белорусское кино. Мн., 1985;
СПД — Смаль В. Сквозь призму десятилетий: О политике компартии Белоруссии в области киноискусства в 20—30-е годы. Мн., 1980;
СПФ — Колодяжная В. Советский приключенческий фильм. М., 1965;
СХТ — Нечай О. Становление художественного телефильма. Мн., 1976;
ФГВ — Красинский А. Фильмы, герои, время. Мн., 1975;
ЧВП — Смаль В. Человек. Война. Подвиг. Мн., 1979.
ЭГН — Смаль В. На экране — герой и народ. Мн., 1974;
ЭРИ — Бондарева Е.Л. Экран в разных измерениях. Мн., 1983;
ЭиК — Экран и культура. Мн., 1988;
ЮСК — Юренев Р. Советская кинокомедия. М., 1964;
ЮТ — Красинский А. Юрий Тарич. Мн., 1971;

ВЛ — газ. "Вечерний Ленинград";
ВМ — газ. "Вечерний Минск";
ГП — газ. "Гродненская правда";
ЖИ — журн. "Жизнь искусства";
ЗЮ — газ. "Знамя юности";
ИБ — "Информационный бюллетень Информбюро "Союзкино" и "Инторгкино";
ИК — журн. "Искусство кино";
КГ — газ. "Кино-газета";
КЗ — газ. "Красная звезда";
КиЖ — журн. "Кино и жизнь";
КП — газ. "Комсомольская правда";
КР — журн. "Кино-репертуар";
КрГ — газ. "Красная газета";
КСФ — журн. "Кинорепертуарный список фильмов";
КФ — журн. "Кино-фронт";
ЛГ — газ. "Литературная газета";
ЛГК — газ. "Ленинградская газета кино";
ЛиЖ — газ. "Литература и жизнь";
ЛiМ — газ. "Літаратура і мастацтва";
ЛП — газ. "Ленинградская правда";
ЛР — газ. "Литературная Россия";
МiР — журн. "Мастацтва і рэвалюцыя";
МК — газ. "Московский комсомолец";
МП — газ. "Мінская праўда";
НГ — газ. "Настаўніцкая газета";
НФ — журн. "Новые фильмы";
ПК — журн. "Пролетарское кино";
ПР — журн. "Полымя рэвалюцыі";
РБ — журн. "Репертуарный бюллетень по кино" (с 1936 г. — "Репертуарный бюллетень");
РИП — журн. "Репертуарно-инструктивные письма";
РиТ — журн. "Рабочий и театр";
РМ — газ. "Рабочая Москва";
СБ — газ. "Савецкая Беларусь" и газ. "Советская Белоруссия";
СГ — газ. "Сельская газета";
СИ — газ. "Советское искусство";
СК — газ. "Советская культура";
СКЗ — журн. "Спутник кинозрителя";
СМ — газ. "Сталинская молодежь";
СР — газ. "Советская Россия";
СФ — журн. "Советский фильм";
СЭ — журн. "Советский экран";
УГ — газ. "Учительская газета";
ЧЗ — газ. "Чырвоная змена";

ассист. — ассистент;
вар. — вариант;
втор. — второй;
в/э — выход на экран;
газ. — газета;
гл. — главный;
ГУК (ГУФК) — Главное управление кино (фото) промышленности;
ГФФ — Госфильмофонд России;
звук. — звуковой;
звукооп. — звукооператор;
комп. — композитор;
консульт. — консультант;
к/с — киностудия;
ЛЕНАРРК — Ленинградское отделение Ассоциации работников революционной кинематографии;
монт. — монтажер;
назв. — название;
нем. — немой;
обычн. — обычный;
ОДСК (ОДСКФ) — Общество друзей советской кинематографии;
оп. — оператор;
Осоавиахим — Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству;
п/м — перемонтированный;
реж. — режиссер;
рук. — руководитель;
сер. — серия;
сц. — сценарист;
т/в — телевизионный;
худ. — художник, художественный;
худ. по кост. — художник по костюмам;
худ.- грим. — художник-гример;
цв. — цветной;
ч. — часть;
ч/б — черно-белый;
ш/э — широкоэкранный.

ЛЕСНАЯ БЫЛЬ (ЛЯСНАЯ БЫЛЬ) (A FOREST TALE) — нем., ч/б, 8 ч., 2117 м (вар. 1927 г. — 2113 м, п/м вар. 1937 г. — 2000 м), в/э 25.XII.1926 г.

Др. назв. "Свинопас", "Гришка-свинопас".

Сц. Ю.Тарич, М.Чарот; реж. **Юрий Тарич**; оп. Д.Шлюглейт; худ. Е.Иванов-Барков; ассист. реж. И.Пырьев, В.Корш, В.Степанов. В ролях: Н.Арменев (Драбский), Г.Кравченко (Ванда), П.Рожицкий (ксендз), А.Закатов (поручик), С.Борисов (вахмистр), А.Жуков (Казюк), А.Отрадин (Левон), Л.Данилов (Гришка), М.Котельников (Степан), И.Клюквин (Андрей), Л.Дединцев (Ястржемский), В.Корш (его адъютант), В.Макаров (лесник), Т.Котельникова (Гелька), К.Чебышева (экономка), И.Адамович, В.Кнорин, А.Червяков (руководители ревкома).

Фильм сохранился без 3-й части.

Героико-приключенческий фильм.

Экранизация повести белорусского писателя Михася Чарота "Свинопас" (1923—1924).

1920 год. Беларусь оккупирована польскими войсками. В лесах возникают партизанские отряды. В свое имение возвращается пан Драбский с дочерью Вандой, экономкой и ксендзом Жабинским. Польский отряд под командованием полковника Ястржемского располагается в его имении. Патрулям приказано хватать всех подозрительных. Пастух Левон поручает своему сыну Гришке проводить большевика-подпольщика Степана к кузнецу Андрею. Панский объездчик Казюк сообщает об этом полякам, и Степана хватают. Гришка спешит предупредить партизан. Карательный отряд окружает лес. На обратном пути Гришка попадает в облаву. Он прячется в усадьбе лесника, отца своей подружки Гельки. Его находят и арестовывают всех троих, а затем и отца Гришки. Андрея предупреждает служанка из имения, и он уходит в лес. Партизаны отбивают Степана. Хорошенькую Гельку оставляют прислуживать в доме Драбского. Остальных освобождают. Гришка уходит в лес. Польскому командующему докладывают, что партизанская борьба усиливается. Он приказывает расстреливать пойманных на месте. Партизанский штаб решает распространять прокламации для "крепкой связи с крестьянством". На деревенской вечеринке Гришка лихо отплясывает, не забывая о задании. По доносу Казюка поляки окружают деревню и хватают всех, у кого есть прокламации. Гришка убегает. Арестованных расстреливают. Гельке удается добыть карту расположения польских частей. Андрей отправляет ее к находящимся уже неподалеку красным войскам. За нежелание убирать панский хлеб арестовывают мужиков из каждой пятой хаты. Партизаны освобождают их и, переодевшись в польскую форму, неожиданно нападают на поляков. Ястржемский взят в плен. Драбский, Ванда, экономка и ксендз в страхе бегут из имения. Партизаны обороняют деревню. Но на помощь полякам идет отряд пехоты. Гришка посылает остальных дозорных с донесением, а сам бросает гранату. Раненного, конь выносит его из боя. Гришка попадает в руки Казюка, который везет его в Минск, в дефензиву. Но Гришке удается развязать руки и бежать. У партизан кончаются патроны. Появляются красные кавалеристы, а с ними Гелька. Поляки отступают по всей Беларуси. В Минске они устраивают погром. Но 11 июля в город уже входят разведчики красных. Среди них Гришка. В освобожденном Минске, в губернском военно-революционном комитете, где заседают его руководители И.Адамович, В.Кнорин, А.Червяков, на часах стоит Гришка. Здесь и встречаются они с Гелькой.



Л.Данилов (справа на первом плане) — Гришка

"Задача сцэнарыста зводзілася, галоўным чынам, да захаваньня нацыянальнага калёрыту повесьці і сваявобразнага стылю аўтара... У працэсе выяўленьня сюжэтнага значэньня галоўнага героя повесьці... вырасла важнае пытаньне: ці рабіць Грышку асноўным героем, пакідаючы падзеі агульнагістарычнага значэньня фонам для яго здарэньняў, ці наадварот — уцягваючы яго, як асобу, у вадаварот гэтых падзей — прымусіць іграць на экране масу, фактычнага героя гістарычных дзён 20-га года. Мы вырашылі задачу ў апошнім сэнсе... Мы дазволілі сабе толькі зьмягчыць рэальныя падзеі некаторай рамантыкай, якую дыктавала нам — з аднаго боку — повесьць Чарота, з другога — разуменьне, што "цяжкія дні 20-га году прайшлі і ніколі ня вернуцца" (Тарыч Ю. Нацыянальная фільма // СБ. 29.XII.1926).

"Першапачаткова сцэнары быў пабудаваны так, каб перадаць ня толькі сапраўдныя асноўныя варункі... але і лірызм і рамантызм [аповесці]... У гэткім выпадку... героем фільмы быў бы Грышка Сьвінапас... а... уся тая гэраічна-рэвалюцыйная эпапея, якая разгортвалася вакол Грышкі, была б толькі фонам для пахаджэньняў апошняга. Лічылі, такім чынам, што немагчыма даць капітальную ідэалёгічную ўстаноўку... калі зьвярнуць адпаведную ўвагу на рамантыку, лірызм і на асобных гэрояў аповесьці... "Капітальна ідэалёгічнай" фільме... карысна было б дадаць... рэвалюцыйнай рамантыкі і стварыць капітальна ідэалёгічную і мастацкую фільму... Пасадзіўшы Грышку і іншых гэрояў... на "задворкі" і даючы іх "патолькі паколькі" дзеля таго, каб весялей было глядзець хроніку, нельга ўсе ж упэўніць гледача, што перад ім "Лясная быль" (назва вельмі цікавая і рамантычная для фільмы, але больш падыходзячая для аповесьці Чарота), а не "Хроніка барацьбы Беларусі з белапольскай акупацыяй у 1920 годзе" (як правільна і трэба было назваць фільму)... [Эпізод яўрэйскага пагрому дадзен як] бессэнсоўны грабёж, але ў тым сэнсе, што ён зроблен "безалаберна". Тое, што паказана, зусім не характарызуе жахі некалькіх дзён 1920 году" (Лілін У. "Лясная быль": Першая беларуская фільма // СБ. 29.XII.1926).

"Это первая фильма работы Белгоскино. Почти хроникальная история борьбы Беларуси с белополяками... Постановщик ... излишне увлекся "польскими кадрами". В картине слишком много панской роскоши, блистательных польских офицеров, легкомысленных паненок, сладострастных ксендзов и великолепных замков. Это,

вероятно, привлечет широкую публику, но подобный коммерческий привкус лишает фильму хроникальной ценности. Самое ценное в постановке Тарича — большая работа с актерами. Он сумел спаять актеров воедино с типажами и даже подлинными участниками борьбы за Беларусь: т.т. Червяковым, Адамовичем и Кнориным, появляющимися в финале фильмы. Мы не видим здесь обычных, "говорящих" речи вождей и позирующего перед аппаратом типажа, а только целесообразно увязанное действие" (Свэн Д. "Лесная быль" // Кино. 1.I.1927).

"[Тарич] не дал крепкой, четкой и полной кинематографической интриги, которая необходима для того, чтобы зритель не заскучал на протяжении восьми частей, он не построил также и эпопеи, величие которой могло бы захватить зрителя. Он дал длинную цепь батальных эпизодов, щедро напустил в картину дыма и выучил своих актеров и статистов очень правдоподобно падать под пулями. Поэтому "Лесная быль" получилась не драмой, но батальной хроникой, художественной хроникой, лишенной главного: запаха повстанческой героики. "Лесная быль" со стороны техники, со стороны освещения лишний раз показывает, каких блестящих результатов научилось достигать советское кино. Сцены стычек показаны с предельной жизненностью. Умно обойдены моменты, грозящие впасть в дешевую агитку... Актерам, по существу, нечего делать в этой батальной фильме, и из них не запоминается никто. Зато прочно запоминается масса, не столько играющая, сколько живущая перед объективом. Картина могла бы явиться событием, но указанные промахи мешают ей. Надо бы урезать некоторые кадры, сами по себе отчетливые, но с излишней назойливостью повторяющие друг друга. От этого выиграл бы, если можно так сказать, темперамент фильмы, очень нужной и исторически ценной" (Незнамов П. Рецензии и отзывы // Кино. 29.III.1927).

"Лента сделана белорусским кино и в первую очередь для белорусского зрителя. Ориентация на зрительскую среду определила композицию сюжетного материала... Борьба между помещиком и крестьянами подается не с отношением к ней режиссера, а с отношением к ней самих действующих лиц. Это — убедительнее с точки зрения зрителя... Действие сконцентрировано во времени и пространстве. Все сужено до масштабов маленького участка в общей структуре борьбы. Это позволяет показать участок с обстоятельностью и всесторонне. Драматургически сценарий построен хорошо до шестой части. Напряжение нагнетается равномерно до встречи красных с повстанцами. Диалектика материала требовала развязки именно здесь. И здесь ее воспринял зритель. Режиссер для окончательного посрамления поляков показал еще Минск, отступление и погромы... Развязка смазалась. Седьмая и восьмая части "не смотрятся". Технически лента смотрится неудовлетворительно. Актеров в ленте очень много, и поэтому нет "главных ролей". Оценивать их нужно в общей массе. Масса... умело подобрана, умело организована и умело двигается в кадрах. В целом "Лесная быль" — это победа Юрия Тарича и "Белгоскино". Лента претендует только на хорошее качество "средней" советской картины. И этому она вполне удовлетворяет" (Недоброво В. "Лесная быль" // ЖИ. 1927. № 22. С. 16).

"Картина... должна была бы явиться некоей эпопеей, а белорусское крестьянство, боровшееся и побеждавшее, — главным коллективным героем этой эпопеи... Героем... оказывается отважный пастушок, а крестьянство, повстанцы, отступают на второй план, являясь фоном... От шаблона "все качества"; тут и "знакомые все лица" — таинственный большевик, одураченные враги, тут и погони, побеги, бои и злодейства. Но подлинного лица белорусского крестьянства-повстанца не видно... Недаром картина называется "Лесная быль"; все это было — и кровавый разгул панов, и виселицы в белорусских деревнях. Обо всем этом нужно вспоминать, но вспоминать иными словами, полными большой ненависти, радостной веры и бодрости. Примитивный сюжет, шаблонная трактовка его, схематичность, холодность и бесстрастие исполнения делают "Лесную быль" бледной и незначительной фильмой. Жаль" (Бронков М. По проторенной дорожке // КП. 17.V.1927).

"... Успех этой картины... говорит, что материал гражданской войны, если к нему подходить не дремуче-халтурно, а относительно изобретательно, перекрывает всякий другой материал. И... как бы ни были наивны иные из революционных приключений удачливого юноши... как бы ни были традиционны... фигуры помещика, ксендза, полковника, — самая возможность перебить их безупречным бытовым материалом: полесской деревней и вооружившимся чем попало полесским крестьянином — делает картину интересной и социально значимой. Картина изрядно напоминает "Красных дьяволят". Можно сказать, что это — Перестиани... пошедший вперед, видевший и "Потемкина", и "Мать" и по ним научившийся "брать" живую натуру. В этом смысле картина Тарича очень любопытный сплав. Она — приключенческая в узловых своих сплетениях, но условность и необязательность этих приключений... сделаны правдоподобными в силу той среды, в которой они происходят. Крестьянские лица, безукоризненные по своей выразительности и снятые так, как снимал своих матросов Эйзенштейн, — оправдывают в картине все и небывало освежают этих новых таричевских "Красных дьяволят". В условиях павильонного света люди, как известно, делаются чересчур красивыми. Вот этих-то невероятно красивых физиономий и избежал счастливо режиссер, снимая методами "Броненосца" и "Матери". Снятые в ленте в большом числе породистые свиньи с хорошо нагулянным жиром свидетельствуют, что владелец их — помещик и что он — богат. И если бы бедность и экономическая зависимость крестьян были даны также показательно, такой же одной или двумя очень запоминающимися деталями, картина вышла бы еще свежее. Но брать людей в их производственных отношениях, в их экономической взаимозависимости, и к этим отношениям пригонять сценарий и показывать эту зависимость одних социальных категорий от других — это еще наша ближайшая проблема в кино" (Т. "Лесная быль" // Кино. 24.V.1927).

"Подменять самобытную тему коммерсантской, как это было с фильмой "Проститутка", т.е. ориентироваться на "экспорт" — значит или не понимать смысла существования своего [кино]производства или сознательно идти наперекор смыслу. "Лесная быль" радует... Тематика ленты и функции "Белгоскино" — абсолютно совпали... Хорошо, что в ленте обыгрывается данная усадьба и данная деревушка, а не абстрактные масштабы фронта в целом. Сужение времени и пространства важно... в целях обстоятельности и убедительности... Зритель верит тому, что происходит на экране... Драматургические ситуации возникают из бытовых и экономических отношений двух [четко противопоставленных] лагерей. Движение интриги мотивировано и ясно. Социальная ценность фильмы — в том, что она вскрывает корни повстанческого движения и убеждает в немыслимости его оторванным и без твердой связи с Красной Армией. Лучше — социально, драматургически и кинематографически — первые шесть частей... Развязка смазалась... Повстанцы и крестьяне — живые, полнокровные человеческие фигуры, режиссерски хорошо поданные. Поляки... повторяют известные штампы" (ЭНВЕ. "Лесная быль" // Кино. 31.V.1927).

"Фильм Тарича эпичен... В центре внимания... судьба народа... Лес в фильме не только естественная среда происходящих в картине событий — это лес, воспетый в белорусском фольклоре, по-матерински укрывающий в своей чащобе крестьян-партизан и непроходимой, мрачной и глухой стеной встающий на пути врагов. Поэтические пейзажные лейтмотивы — нечто новое в творчестве Ю.Тарича, возникшее от прикосновения художника к родникам народного творчества. В шаржированно

очерченных фигурах старого усатого пана, его манерной дочки, лощеных офицеров, сухопарого, аскетичного вида ксендза — лакомки и пакостника — нет психологической глубины, но вместе они создают в картине образ враждебной народу силы — лукавой, фальшивой и нечистой. Действительные события показаны Таричем со свойственной ему документальной точностью... Многие сцены снимались на местах недавно прошумевших здесь исторических событий... В последнем эпизоде режиссер запечатлел подлинных участников и руководителей июльских событий, членов Минского ревкома и в том самом здании, где шесть лет назад располагался ревком. "Лесной былью" белорусское кино уверенно включалось в процесс развития советских национальных кинематографий" (Власов Ю. Юрий Тарич // 20РБ. С. 283—298).

"[Картина] Тарича далека от избитых приключенческих киностандартов прежде всего тем, что в ней есть такие важнейшие качества подлинного искусства, как создание правдивой атмосферы жизни и свой художественный взгляд на события... В работе над фильмом господствовал принцип: живую натуру... нельзя подменить самым искусным ее воспроизведением в стенах студии... Строгая документальность сочетается в фильме с самой высокой поэзией. Авторская поэтическая интонация буквально пронизывает все события произведения. Она достигается посредством монтажно-ритмического соединения кадров, изобразительной трактовки, посредством надписей, которые несут не столько информационную, сколько эмоциональную функцию" (ЮТ. С. 76—82).

"Лесная быль", конечно же, является творением своего времени, когда искусство обязывали становиться частью общепролетарского дела. Фильм должен был воспитывать классовую ненависть к эксплуататорам и воспевать подвиги героев из низов. Что и делал... Ясной классовой расстановке соответствуют типажи: герои с крестьянскими и рабочими лицами, в лаптях, армяках, кепках, соломенных брылях — это "наши". Тот, кто носит мундир, галифе, длиннополую рясу, имеет изысканные манеры, — враги... Несмотря на то что "Лесная быль" не дает исторической подлинности (кроме самого факта оккупации территории Беларуси), это картина незаурядная. Поставили ее люди талантливые, обладающие высокой кинематографической культурой. Умело сочетается в фильме людская масса с конкретными персонажами. Органично переплетены драматизм и юмор, крестьянская бытовая "фактура" с романтической интонацией лесных просторов. Фильм динамичен, не скучен. И самое главное в том, что он отмечен привязанностью, почтением к земле, на которой происходит действие. Все эти достоинства позволяют отнестись к "Лесной были" уважительно. Хотя... у Юрия Тарича... есть немой фильм гораздо выше классом... "Крылья холопа" (Бобкова А. "Лесная быль" // ВМ. 17.I.1994).

"...В свое время некоторые киноведы оспаривали историческое первенство "Лесной были", считая, что сначала была сделана "Проститутка". Более того, со ссылкой на каталог "Советские художественные фильмы" утверждалось, что и на экран "Проститутка" вышла первой — 15 марта 1927 года, а "Лесная быль" лишь 10 мая 1927 года. Но ведь речь там шла о московском прокате! В Минске, как свидетельствуют подшивки белорусских газет за 1926 год, демонстрация "Лесной были" началась 26 декабря 1926 года в специально отремонтированном к этому событию кинотеатре "Культура". Самый первый же общественный просмотр (по пригласительным билетам) состоялся днем раньше. А отдельные фрагменты еще до окончания съемок в качестве предварительной рекламы показывались в выпусках кинохроники с 17 августа 1926 года. Споры о белорусском фильме-первенце могли возникнуть и по другой причине. Почти все наши довоенные картины существовали в нескольких вариантах-редакциях. Так, уже 5 апреля 1927 года газеты сообщали о выходе на экран "Лесной были" "в новом монтаже". А "Проститутку" в Минске впервые показали 15 февраля 1927 года. Единственное, в чем "Проститутка" действительно может потягаться с "Лесной былью", так это в дате начала работы над сценарием. Но никак не в дате его утверждения, сроках производства фильма и, разумеется, премьеры. Тут первенство "Лесной были" неоспоримо" (Авдеев И. Загадка первого сеанса // ВМ. 17.XII.1996).

Библиография: Ар. На зьёмцы фільмы "Сьвінапас" // СБ. 15.VII.1926; Сушынскі М. Там, дзе ваюе Грышка Сьвінапас // СБ. 18.VIII.1926; Садоўскі Я. Сяляне — кіноартысты // СБ. 19.VIII.1926; "Грышка-сьвінапас" // Беларуская работніца і сялянка. 1926. № 9. С. 27; С.Б. і К. Першая беларуская кінокарціна "Лясная быль" // Чырвоны сейбіт. 1927. № 6—7. С. 23—25; "Грышка-сьвінапас": Гутарка з пастаноўшчыкам фільма тав. Тарычам // СБ. 5.X.1926; "Лесная быль" // Кино. 13.XI.1926; Тарич Ю. Первая белорусская картина // СЭ. 1926. № 50. С. 6—7; В.В. О "Лесной были" // Звезда. 25.XII.1926; Рылкин Г. "Лесная быль" // Известия. 21.V.1927; Тарич Ю. "Лесная быль" // СЭ. 1927. № 17. С. 8—9; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 33—34; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 116—117; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 98; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 78—79; Наўроцкі С. Юрый Віктаравіч Тарыч // ЛіМ. 11.III.1935; Тарыч Ю. Так пачыналася... // ЛіМ. 15.XII.1964; Святлова Н. "Лясная быль" // ЧЗ. 25.III.1967; ИБК. Т. 1. С. 30—40; ИСК. Т. 1. С. 603—604; ЭГН. С. 29—31; СПД. С. 28—29; Резник И. Первенец белорусского кино // ИК. 1972. № 8. С. 17—23; Резник И. Самые первые // СБ. 4.XII.1974; Смаль В. Так пачыналася // ЛіМ. 31.XII.1976; Резник И. Будто о близком друге // СГ. 21.VIII.1979; Рэзнік І. Фота і кінакадры нагадалі // ЧЗ. 3.X.1981.

A heroic adventure film based on the story *The Swine-Herd* by the famous Belarusian writer M.Charot about the struggle of the Belarusian partisans against the Polish invaders in the years of the Civil War. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—30s Yu.Tarich. REVIEWS: the authors allowed themselves to soften the real events with some romanticism; there is no clear story; the film is like dramatized chronicle, one remembers the mass of people, not actors; the film was to become an epic where the hero was the Belarusian peasantry but a "brave shepard" turned out to be the hero, many things in the film are cliched; it reminds of *The Red Little Devils*, the imaginary adventures become truthful only thanks to the authenticity of the milieu and authentic faces of real peasants shot in the manner of S.Eisenstein in *The Battleship Potemkin*; the forest in the film is the natural environment of the events but also a folklore image, the last scene shows the true leaders of the partisan movement (Adamovich, Knorin, Chervyakov); the document is combined with a poetic intonation; it is the produce of its time: the social types correspond to the real class structure of society; the film is remarkable though it lacks historical authenticity. (Without part 3).

ПРОСТИТУТКА (ПРАСТЫТУТКА) (THE PROSTITUTE) — нем., ч/б, 7 ч., 1843 [ГФФ — 1800] м, в/э 15.II.1927 г.

Др. назв. "Убитая жизнью".

Сц. Н.Галкин, Е.Демидович; реж. **Осип [Олег] Фрелих**; сореж. Н.Галкин; оп. Н.Винклер; худ. А.Смирнов, Дани; монт. Э.Шуб; авт. надп. В.Шкловский, мультипл. А.Найдич. В ролях: В.Орлова (Надежда), В.Ярославцев (Петр), Е.Ярош (Люба), О.Бонус (Варвара), И.Лагутин (сосед), Е.Шереметьева (Манька), А.Ледащев (Шура), Е.Теплых (сводня), П.Тамм (Кондратьев), Л.Красина (женщина-врач), М.Донской (прохожий).

Социально-бытовая драма.

Годы нэпа. На окраине Москвы счастливо живет семья Тыркиных. Петр работает у мясника-частника Кондратьева. Надежда ведет хозяйство и воспитывает двоих маленьких детей. В том же доме у дальней родственницы Варвары живет сирота Люба. "Тетка" эксплуатирует, бьет девушку, за деньги помогает соседу совратить ее и в конце концов "за упорство" выгоняет на улицу. Здесь Люба попадает в цепкие руки сводни, которая заставляет ее подписать кабальную расписку. Несчастье обрушивается и на семью Тыркиных. Трагически погибает Петр. Оставшись без средств к существованию, Надежда сначала вынуждена сойтись с мясником, а потом пойти на панель. На бульваре она встречается с бывалой проституткой Манькой, которая рассказывает ей о своей судьбе. Когда Манька работала горничной, ее соблазнил сын хозяйки. Выгнанная на улицу, она попала в дом терпимости. Следствием стала венерическая болезнь, от которой Манька лечится до сих пор. Попытка Надежды заработать проституцией не удается. Опасно заболевает ребенок, и в отчаянии она пытается покончить с собой, бросившись в прорубь. Ее спасают. Среди спасителей — Люба, сумевшая вырваться из лап сводни и работающая теперь в пошивочной мастерской при венерологическом диспансере, и ее новый друг — комсомолец Шура. Сводня пытается шантажировать Любу распиской, угрожая рассказать о ее прошлом Шуре. Но Люба рассказывает ему все сама. Шура сочувствует ей и помогает написать письмо прокурору. Притон сводни ликвидирован милицией. Люба и Шура счастливы. Налаживается жизнь и у Надежды: Шура помог ей устроиться в трамвайный парк стрелочницей, дети в садике. А Манька вновь попадает в венерическую больницу.



В.Орлова — Надежда

"Второй блин продукции Белгоскино — получился комом... Эстетика кино имеет для таких картин определенный термин. Они называются "холостыми выстрелами". Один из лучших наших теоретиков искусства, Виктор Шкловский говорил, что "нельзя втащить в экран вещи, не изменив их измерения". Это — основной закон кино. В "Проститутке" втащены на экран "жрицы свободной любви", бульвары, пристегнутые пристава и "вечера воспоминаний", мясоторговцы, вендиспансеры, статистика, сладострастные старички и т.д. и т.п. в неизмененных измерениях. Отсюда: отсутствие органической сюжетной увязки; разорванный темп; скучное перелистывание штампов. Отсюда — фильм вырождается в вялый фотомонтаж, оживленный "действиями"... Кино — могущественное средство борьбы против проституции... Но эту борьбу нужно сделать художественно убедительной... Ответственнейшее задание должно быть формально на высоте. Иначе — срыв в лубочность; в агитдешевку; в "холостой выстрел". Именно потому, что "Проститутка" — формально — серенькая и вялая продукция, рассчитанная на очень невзыскательного зрителя — ее "идеология" расплющивается и становится неактуальной. Нельзя сейчас, после целого ряда побед советской кинематографии, давать таких "архидобродетельных" комсомольцев и таких "злых" людей "без определенных занятий". Это было бы еще понятно и приемлемо года три тому назад. Сейчас это смотрится как досадный анахронизм и "провинциализм", несмотря на то что фильм делался в Москве. Совершенно непонятно, почему столько места отдано мультипликатам... Они хороши в хронике. Здесь им места нет... "Проститутка" должна кричать художественным оформлением, а не цифрами. Кроме того: их конструкция, в конце концов, наивная и не убеждающая, бьет в пустое пространство" (Д. "Проститутка" // Звезда. 17.II.1927).

"...Наўрад ці ўсё гэта ўпэўніць прастытутку-гледача, што сапраўды ёсьць выхад з яе цяжкага становішча. Вельмі "дзёшава" ўсё гэта зроблена. Ні карцінкі швальні, ні мульціплікаты з лічбамі прастытуцы не дасягаюць мэты, бо прападнесены часта без патрэбнай сувязі і наогул вельмі суха... Вельмі наіўны сюжэт, за якім глядач сачыць амаль без усякай цікавасьці. Даецца шэраг карцінак, шмат праўдзівых, але ўсе яны яшчэ не складаюць мастацкую фільму. Выканаўцы іграюць вельмі звычайна. З тэхнічнага боку "Прастытутка" таксама слаба... Калі ўжо рабіць фільмы для агульнага карыстаньня, якое мела б дачыненьне і да БССР, то было б ужо карысьней стварыць фільму на тэму, напрыклад, аб бяспрытульнасьці" (Лілін У. "Прастытутка": Другая кінофільма вытворчасьці Белдзяржкіно // СБ. 18.II.1927).

"Как это ни странно, но эта плохая картина суть хорошая картина. Потому что, представьте себе, что сюжетная ткань ее была бы крепка и непробиваема, фабула не банальна, типаж не заезжен; что она впечатляла бы сильнейшими средствами художественной фильмы, — и тогда тема — острейшая тема о проституции — была бы убита. Ибо есть такие общественные злобы, которые бегут художественного оформления, которые требуют голого публицистического подхода и боятся условности, как огня. Поэтому, уж если попытка подойти к такой теме с художественными средствами все-таки состоялась, то тем лучше, что эти средства — не крепкого состава... Что особенно существенно в картине, это то, что в ней заснята постановка дела в трудовом венерологическом профилактории... Текст хорошо вмонтированных в ленту диаграмм прочитывается внимательно и с актуальным интересом. Картина агитирует... И очень жаль, что фототехнический уровень картины весьма низкий" (Незнамов П. "Проститутка" // Кино. 22.III.1927).

"Уже одно название... обязывало... выпустить продукцию хорошего качества. Ибо одно дело, когда ставится какая-нибудь легкая бытовая комедия, не имеющая большого общественного значения, и совсем другое — когда берется для кинофикации проблема первостепенной социальной важности. Общеизвестно, что проституция неразрывно связана со всей структурой капиталистического строя. Только капитализм порождает проституцию — у нас она наследие прошлого. Поэтому фильма, посвященная проблеме проституции, должна была вскрыть социально-экономические корни проституции во всей структуре капиталистического общества. Справилось ли с этой задачей Белгоскино? Конечно, нет. Попытки экономического анализа, развернутого в фильме, наивны и жалки по своей беспомощности. Доказательства категориями экономического порядка, в том виде, как это произведено лентой... смехотворны" ("Проститутка" // СЭ. 1927. № 3. С. 30—31).

"В условиях нашего нового быта, когда мы пытаемся с

корнем вырвать неизжитое еще в некоторых отношениях "наследие" прошлого, например, проституцию, — фильма на эту тему приобретает колоссальную научно-популярную общественно-агитационную ценность... Инициативу проявило "Белгоскино". Правда, уже заранее можно было предполагать, что такая постановка окажется не по плечу молодому, неопытному и занятому самоорганизацией "Белгоскино". (По времени начала работы "Проститутка" — первая картина Белгоскино)... Художественное оформление ленты из рук вон плохое. Актеры подобраны неудачно. Игра слабая. Неуверенность чувствуется во всей трактовке их ролей. Материал подан в художественном отношении бедно и заставляет желать много лучшего. Монтаж случаен, засорен, пестрит провалами. Нарастания драматизма нет. Отдельные части не вытекают логически одна из другой. Сюжет фальшивый, сюжет слащав, сюжет неубедителен, сюжет никого не трогает... Зачем введены диаграммы с движущимися трюками? Для научной пропаганды? Или может быть для того, чтобы "подкрасить" художественный материал? Должно быть, для того и другого, но не достигнуто ни первое, ни второе. В самом деле, какую ценность имеет заключающийся в ленте научный материал? С точки зрения врача, работающего в широких массах по санитарной пропаганде, — этот материал имеет минимальную ценность. Ибо он схематичен, оторван от действительности, не увязан как между собой, так и с общим замыслом картины. Трактовка его шаблонна. Печать поспешности и небрежности лежит на научно-популярных кадрах. Перед выходом на широкие экраны был организован общественный просмотр. После просмотра на дискуссии осталось очень мало публики... Это незначительное меньшинство под влиянием "красноречивой агитации" и некоторой предварительной "обработки" приняло положительную резолюцию. Но так фальсифицировать общественное мнение не позволит ни один серьезный работник, имеющий дело с кино как орудием научной пропаганды... Пора перестать играть в "душевную политику и рекламу". Испорченная тема, зарезанная картина — должна предстать перед серьезным общественным судом" (Сухаребский Л. О громкой рекламе и плохой картине // КФ. 1927. № 6. С. 21).

"Беспомощная, кустарная, неудачная во всех отношениях лента. Сценарий... перегружен до последних пределов действующими лицами, событиями, параллельными интригами, отдельными сценами и эпизодами. Взаимоотношения героев так неясны и перепутаны, ситуации так скомканы и убоги, что зрителю стоит огромного труда разбираться в смысле мелькающих кадров и не утерять основной линии действия... Экономические корни проституции... не кажутся убедительными в показе. Все три случая (безработица, насилие, сводня) нарочито огрублены, схематизированы и запутаны не имеющими прямого отношения к делу кусками. Разрешается каждая из трех интриг нелепо, слащаво и по-казенному благополучно... Работа режиссера... оператора... и всех актеров настолько тускла и беспомощна, что публика негодует, свистит, топочет и покидает театр на половине сеанса" (Недоброво В. "Проститутка" // ЖИ. 1927. № 13. С. 14).

"Задача этой картины: дать киноагитационный материал за борьбу с проституцией. Но сама по себе тема картины является кассовой... И характерно, что "Проститутка", шедшая на экранах в одно время с "Любовью втроем" ["Третьей Мещанской"], сделала несравненно лучшие сборы... Как художественную фильму картину признать удачной нельзя. Честно разработанный сценарий рассказывает историю безработной девушки, ставшей проституткой. Эта часть картины сделана по обычному стандарту. Однако художественный материал картины в плену у материала неигрового, бытового и культурного. И это основное достоинство фильмы. Заснят профилакторий при II Московском Венерологическом Диспансере, в котором обрисован путь проститутки к трудовой жизни. Очень неплохой материал дают вмонтированные в фильму диаграммы о проституции. В целом фильма своей цели отвечает в полной мере" (Л. "Проститутка" // РАБИС. 1927. № 13. С. 12).

"...В годы становления белорусской советской кинематографии... сценарий трактовался как некий схематический план... [В результате] мы часто имели фильмы слабые драматургически, а это, естественно, снижало их общее идейно-художественное качество. Примером этому служит... "Проститутка"... В этом фильме вместо художественного полотна получился винегрет из сексуальных эпизодов... Авторы фильма знают, что в Стране советов социально-экономические корни проституции подорваны... Они поэтому Любу и Надю приводят на путь трудовой жизни, но внутренней мотивировки исхода в фильме нет. Все это дается чрезвычайно схематично и неубедительно. Нет органического развития образов и событий... Отсутствует внутренняя связь и взаимозависимость между образами и событиями, они... не организованы единой драматической линией. Как бы авторы ни развязывали концы — советской действительности в картине не ощущается" (Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 77—78).

"...Развивается и научно-популярная кинематография. В 1924 году была учреждена специальная организация Культкино, на которую возлагалось производство культурфильмов... Некоторые [из них]... создаются по образцу документальных лент... с немного более развернутыми пояснительными надписями и с применением мультипликационных схем. Такие же фильмы, как "Аборт"... "Жизнь, как она есть"... "Правда жизни"... включали в себя элементы игрового фильма: сюжет, человеческие образы... Вслед за "Абортом" и "Правдой жизни" на экран стали выходить "Кого нужно омолаживать"... "Гигиена брака"... "Проститутка"... и другие фильмы, являвшиеся попыткой "научно" решать половой вопрос. В них еще более отчетливо сказались отрицательные черты фильма "Аборт", усилилось влияние буржуазных немецких псевдонаучных фильмов. "Заинтересовывая" зрителя эротическими сценами, создатели фильмов, по существу, старательно прикрывали научной терминологией и моралистическими надписями скабрезность, игру на нездоровом интересе к тому, что делается за "закрытыми дверями". Коммерческий успех этих фильмов значительно превышал научную ценность" (ОИСК. Т. 1. С. 91—92).

Библиография: Оптымісты. Досыць "Прастытутак" // СБ. 27.II.1927; Галкін А. Якія кінофільмы павінна стварацъ Белдзяржкіно // СБ. 9.III.1927; Авадзён. "Прастытуткі" і нацыянал-дэмакратызм, або рэзвы Алёша // СБ. 20.III.1927; "Проститутка" // Сов. кино. 1927. № 3. С. 30—31; Галкин Н. и др. "Проститутка" // СЭ. 1927. № 15. С. 14; Шатов Л. Пути национального кинопроизводства // ЖИ. 1928. № 1. С. 8; Паваротны З. Які нам патрэбен кінофільм: Вялікі дыспут аб кіно // Зьвязда. 22.I.1928; Зарэцкі М. Чым пагражае нам Белдзяржкіно // СБ. 2—3.XI.1928; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 33—34; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 116; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 77—78; ОИСК. Т. 1. С. 92—93; ИСК. Т. 1. С. 540—541; СПД. С. 28—29.

A social drama of everyday life about the fates of women who had to become prostitutes in the years of NEP. REVIEWS: the film is unconvincing and lacks the coherence of the plot, as result its ideology is not topical, the characters look archaic; it is hardly possible that the film will really affect a true prostitute because the plot is quite naive; the film shows the way things are organized at a labour venereal dispensary; the first ever film of Belgoskino since the beginning of its work, the scientific material is only loosely connected with the general concept of the film; the film brought great revenues because the topic was commercially challenging, the main merit of the film is that the materials with acting are subordinated to non-acting materials (diagrams, in particular).

В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ (У ВЯЛІКІМ ГОРАДЗЕ) (IN A BIG CITY) — нем., ч/б, 7 ч., 1920 м (вар. 1928 г. — 1912 м, вар. 1931 г. — 6 ч., 1879 м), в/э 25.V.1928 г.

Др. назв. "Москва кабацкая", "Будни", "За и против", "Город зовет".

Сц. и реж. **Марк Донской, Михаил Авербах**; оп. Е.Шнейдер; худ. С.Козловский. В ролях: С.Яковлева (Наташа), Г.Малиновская (Галина), Г.Бобынин (Герасим), А.Тимонтаев (Саша), В.Макаров (Мыслинский), А.Сомов (Громов).

Социально-психологическая драма.

Годы нэпа. В глухом провинциальном городке двое неразлучных друзей, недавно приехавших из деревни, — Саша Бутов, увлекающийся изобретательством, и Герасим Огузкин [Костромин], пишущий стихи, — знакомятся с приезжим лектором и "маститым поэтом" Аполлоном Мыслинским. Он уговаривает молодых людей ехать в Москву, "где только и развернутся их способности". Поначалу все трое живут на чердаке. Вдохновленный приездом в столицу, Герасим пишет стихи и, забыв о товарище, уходит с Мыслинским в редакцию. Оставшийся в одиночестве Саша идет работать на стройку, где знакомится с десятником Громовым, его дочерью Наташей и ее подругой Галиной. Девушки — студентки строительного техникума —проходят здесь практику. Удача улыбается Герасиму: его стихи "под Есенина" нравятся, их печатают. На книжном базаре, где он искал новую литературу по технике, Саша случайно покупает сборник со стихами и фотографией своего друга — теперь известного поэта Грани Бессмертного. Саша показывает стихи Наташе, и они производят на нее большое впечатление. Беспечная, разгульная жизнь богемы затягивает Граню. Он начинает пить. Стихи Грани перестают печатать из-за "нездорового уклона". Те, кто считались его друзьями в дни успеха, бросают его. Вспомнив о друге юности, Граня решает навестить его, знакомится с Наташей, начинает ухаживать за ней и приглашает к себе в гости. Громов волнуется за дочь, и Саша идет к Гране. Между тем Граня развивает перед Наташей теорию свободной любви и пытается осуществить ее на практике, но появляется Саша. Между друзьями происходит ссора. Вернувшемуся с очередных "гастролей" Мыслинскому Граня с досадой говорит, что, живя по его рецепту, "сделать жизнь" нельзя. В отчаянии Граня вновь приходит к Саше, который добился того, о чем мечтал: проект рабочего поселка талантливого изобретателя Бутова утвержден. Друзья мирятся. Саша объясняется Наташе в любви, чему очень рад ее отец.



С.Яковлева — Наташа, Г.Бобынин — Граня

"...Очень хороший замысел, выполненный, однако, более чем скромно... Казалось бы, совершенно ясно, кто из этих двух молодых людей — хороший и кто — плохой. Кто из них на правильном и кто — на неправильном пути. Картина, однако, должна была вскрыть ту социальную, экономическую и бытовую обстановку, которая хорошего, в сущности, парня, быть может, и талантливого, бросает в объятия "богемы". Фильма должна была показать не "падшее созданье" и не индивидуальный пример "плохого поведения", а вскрыть "наплевательскую", "жреческую", нигилистическую "философию", которая характеризует богему. Вместо этого фильма показывает, как поэт охотится за женщинами, как он груб и развязен и как он "разлагается" в "Кривоколенном переулке". Этого явно недостаточно. Материала у фильмы хватило разве только на то, чтобы напомнить о проблеме борьбы с "богемой". Выводов же она не способна дать никаких, как и не способна отрезвить ни одну горячую провинциальную голову, мечтающую о "покорении" Москвы" (И.К. "В большом городе" // Веч. Москва. 30.V.1928).

"При несомненном наличии культурного и вдумчивого подхода к материалу, они [авторы] не обнаружили еще ни оригинального стиля, ни достаточно свежего и убедительного киноязыка. Молодые режиссеры жадно хватаются за все выразительные приемы кино, но не всегда умеют определить их место и значение в общей системе кинематографического построения, они широко подражают мастерам нашего кино, но не всегда хорошо переваривают заимствованное. Однако, в картине намечены и оригинальные пути: они в общей психологической установке вещи. Кино должно, прежде всего, служить рупором социальных устремлений нашей жизни. Но в противоположность публицистике, художественная фильма достигает этих результатов с помощью раскрытия внутреннего человеческого содержания различных конфликтов и драматических коллизий. Донскому и Авербаху удалось найти форму психологической киноповести для показа борьбы социальных группировок среди советской городской молодежи. Они умеют осудить, но, в то же время, и найти человеческое в тех, кого они осуждают. Эти особенности придают картине некоторую теплоту человеческого документа" (Фельдман К. Первым экраном // Кино. 5.VI.1928).

"По своему содержанию картина эта вполне современна, даже, можно сказать злободневна. Основная тема ее посвящена выявлению двух противоположных идейно-бытовых направлений среди нашей советской молодежи. Здоровой и крепкой группе молодежи... наиболее ярко выраженной цельным и полным бодрого жизнеутверждения образом рабочего Бутова, противопоставлен неуравновешенный и слабовольный, не лишенный талантливости, но упадочнически настроенный поэт Граня... Картина беспощадно разоблачает романтический ореол литературно-богемных нравов... общественное значение данной картины не может быть подвергнуто никакому сомнению. В число недостатков картины следует отнести несколько упрощенный, поверхностный подход к разработанной теме...Последняя встреча Грани с Бутовым в парке, окончательно определившая желание Грани "исправиться", далеко еще не решает вопроса. На заявление Грани: "Я —погибший человек, я никому не нужен", Бутов отвечает: "Постарайся сделаться нужным". На этом моменте дальнейшая судьба Грани обрывается: он просто исчезает с экрана. Что сделал он для своего исправления, сумел ли выбраться на правильный путь — все это остается

для зрителя неизвестным. В социальном отношении недостаточно полно выявлена литературная среда, окружающая Граню. Зато показ "разлагающейся" богемы дан в меру, без перегибов. Отдельные типы схвачены метко и остро, почти карикатурно. Подана картина просто, легко и убедительно. Ряд моментов отличается искренностью и художественной правдивостью. Хороша игра артистов (в особенности Яковлевой). Заслуживает внимания работа оператора. Смотрится картина с интересом. "В большом городе", как это правильно указывалось на организованных ОДСК общественных просмотрах, вполне отвечает идеологическим и художественным требованиям нашего массового зрителя... Рабочий зритель получил свою картину, правильно отображающую быт советской молодежи" (Вольный В. "В большом городе" // Рабочий. 19.IX.1928).

"Белдзяржкіно адгукнулася, урэшце, на голас нашай пралетарскай грамадзкасьці, пайшла насустрач настойлівым патрабаваньням камсамольскай моладзі. Выпушчаны фільм, прэтэндуючы на актуальнасьць і вострасьць узьнятай тэмы, на мастацкую праўдзівасьць распрацоўкі гэтай тэмы, на ідэалёгічную каштоўнасьць яе трактоўкі і вырашэньня... Шляхам процістаўленьня... двух жывых вобразаў [Грані і Сашы] маецца на мэце паднесьці нашай моладзі мараль вышэйшай ідэалёгічнай якасьці: вось бачыце, як дрэнна пісаць вершы, як дрэнна быць паэтам — гэта гібель, бруд, "разложение"... Мы далёкія ад думкі, што Белдзяржкіно іменна так вульгарна ўяўляла сабе задачу фільму... Але іменна так атрымалася. Іменна такую мараль чытае гледачу гэтая нікчэмная карціна... Мы надта добра ведаем, што ў больгасьці выпадкаў так і бывае, што нашы маладыя паэты з правінцыі, пападаючы ў вялікі горад, як раз такую "эвалюцыю" перажываюць. Гэта сур'ёзная хвароба, аб гэтым ня раз гаварылася на старонках друку, гэта пытаньне хвалюе ўсю савецкую грамадзкасьць. Ніхто ня скажа супроць таго, што іменна па гэтым моманце трэба было ўдарыць. Але як ударае фільм?.. Паводле фільму выходзіць так, што прычына гібелі Грані — у саміх вершах, у самім паэтычным рамястве, а не ў грамадзкім уплыве, не ў сацыяльна-бытавых умовах, як гэта бывае на самой справе. Праўда, рэжысёр некалькімі адрывістымі кадрамі паказвае "гнілое асяродзішча", у якім жыве Граня. Але гэта выйшла так непераканаўча, так схэматычна! Нейкія мёртвыя мазгі замест жывых людзей. Ні грама мастацкай праўдзівасьці. Што штурхнула Граню з самага пачатку ў гэтае асяродзішча, якое яно гэтае асяродзішча (на адным факстроце ня выедзеш), — гэта застаецца невядомым. Фільм, па сутнасьці, патурае глыбока мяшчанскай, абывательскай думцы аб усіх працаўнікох мастацкага слова, як аб касьце распусьнікаў, п'яніц і дармаедаў... Цяпер аб Бутаве. Па-першае, невядома, хто ён, адкуль ён, чым ён быў да таго, як мы з ім знаёмімся. Гэта важна таму, што Бутаў з'яўляецца насіцелем пралетарскай антытэзы нэпманска-багэмскай стыхіі, у якую пападае Граня... Шыракаплечы, прыгожы хлапец ("адкрыты мужны твар" — гэта ўжо абавязкова, як жа без гэтага!) адразу ж па прыезьдзе ў Маскву атрымоўвае працу (?), адразу ж робіцца вынаходцам (?!), дабіваецца посьпеху і — у канцы фільму знаходзіць сваё сямейнае шчасьце. Зусім як у добраякасным амэрыканскім фільме... Таксама, як не паказана асяродзішча, у якое пападае Граня, не паказана асяродзішча Бутава, і малюецца ён у ваччу глядача зусім не ідэальным, "маральна здаровым" пралетарам, а самым звычайным нядурным хлопцам, які ўпарта дамагаецца асабістага добрабыту. Нельга ж на самой справе лічыць пралетарскім асяродзішчам дзьвёх студэнтак, якія прыходзяць да Бутава піць гарбату. Некалькі слоў аб нацыянальным моманце... Ніяк і нічым нельга апраўдаць тое, што "У вялікім горадзе" ставілася ў Маскве, а ня ў Менску... Што беларускага ў гэтым чарговым падарунку Белдзяржкіно? Што наогул у ім такога, што магло б скласьці мастацкую каштоўнасьць для масавага пралетарскага глядача?" (Гольдберг М. "У вялікім горадзе" // Зьвязда. 23.IX.1928).

"...Сценаристам удалось дать почувствовать два лика советского города: Москву кабацкую, которая цепляется еще за остатки внешнего великолепия старой жизни, и Москву рабочую, которая в очень большой простоте и трезвости строит новую жизнь... Молодые постановщики не побоялись дать и романтическую коллизию: между друзьями в городе происходит борьба из-за девушки. Эти романтические отношения сценаристы сумели подать по-новому, в свежих бытовых советских тонах, и этим оправдали право на существование романтики на экране. Несомненно, что советское кинопроизводство перегнуло палочку в своем гонении на всякую трактовку "любовных отношений" на экране. Из того, что эти мотивы так испошлены в зарубежной кинопродукции, вовсе не следует, что мы должны старательно обходить их или преподносить в виде "бесчеремушных скитаний" героев В.Шкловского ("Любовь втроем", "Ухабы")..." (Фельдман К. Что на экране // СЭ. 1928. № 21. С. 8).

"Рассказывая о людях разных устремлений, о их жизненных путях, авторам хотелось на этом материале одним махом решить все животрепещущие проблемы. Такая расплывчатость привела в конечном счете к прямолинейности решений, к навязчивой дидактике. Сюжет оказался слишком загроможденным побочными и второстепенными мотивами, натуралистическими деталями... В силу своего художественного несовершенства [картина] не сыграла и не могла сыграть существенной роли в разработке темы современности в белорусском кино. Это была первая, ученическая, еще во многом незрелая работа молодого режиссера. Поэтому в ней прежде всего интересно подметить те черты, которые получили развитие в дальнейшем творчестве крупного мастера советского кино, — стремление поднимать интересный жизненный материал, тонкую наблюдательность, умение работать с актером" (ИБК. Т. 1. С. 54—55).

"...Отсняв процентов пятнадцать от намеченного метража картины... [авторы] показали материал дирекции и В.Шкловскому. Резюме было такое: кажется, талантливо, очень интересно, но ни к черту не годится; такие формалистические штуки выпускать на большой экран нельзя. Резюме было абсолютно верное. Мы трепетно поклонялись форме. Стремились снять и снимали как можно вычурнее. Ведь мы считали себя по крайней мере если не гениями, то людьми незаурядными. Появилась этакая важность в разговорной речи, изменилась даже и манера поведения. Мы весьма критически относились к старым мастерам, не стеснялись в замечаниях в их адрес. Может быть, для молодых эти ошибки и закономерны, но при одном только условии: если эта болезнь не становится затяжной" (Донской М. О себе и своем призвании // Марк Донской. М., 1973. С. 14—15).

"Если судить по ее [картины] первоначальному названию — "Москва кабацкая", то, очевидно, в основе [замысла] были прежде всего соображения коммерческие. Цель двоякая: по мере возможности развенчать модную в этот период "есенинщину", следовательно, сделать кассовый фильм, и вместе с тем через судьбу главного героя... поднять важную тему — показать, как гибнет молодой, неокрепший талант, когда он разменивается на мелочи, соскальзывает на путь погони за дешевой популярностью" (СПД. С. 56).

Библиография: Л.В. Рабочие о новинках // Кино. 28.II.1928; "В большом городе" // ЛГК. 5.V.1928; А.Р. "В большом городе" // ЖИ. 1928. № 21. С. 9; Резник И. Первые страницы // СБ. 20.VIII.1969; Рэзнік І. На экране краіны і свету // ЛіМ. 15.V.1970; Резник И. История далекая и близкая... // ЗЮ. 17.XII.1974.

A social psychological drama about the fates of two provincial friends — an inventor and a poet who come to Moscow. This is a debut of the famous Soviet director M.Donskoi (with co-authors). REVIEWS: the important problem (the dislosure of the romantic halo of the behemian life of the literati) is dealt with in a simplified manner; according to the film, Granya's fate is determined by the poetic work itself but this means indulging philistine views; two

Moscows — the Moscow of restaurants and taverns and the Moscow of workers — are shown in the film, the romantic collision is reflected in a new way; the authors are not always successful in making use of the techniques of the leading Soviet film-makers; you can see some specific features of M.Donskoi's would-be style.

ГОРОДСКИЕ НЕУДАЧИ (ГАРАДСКІЯ НЯЎДАЧЫ) (NO LUCK IN TOWN) — нем., ч/б, 2 ч., 463 м, в/э 4.V.1927 г.

Сц. С.Митрич; реж. **Н.Чикин**; оп. Я.Толчан. В гл. роли — В.Макаров (крестьянин, попавший в город).

Фильм не сохранился.

Комическая кинопоновелла.

Крестьянин Егорыч приезжает в Москву, чтобы продать на рынке поросенка. Впервые оказавшись в большом городе, он становится невольным нарушителем правил уличного движения: переходит улицы в неположенных местах, идет по тротуару навстречу людскому потоку, садится не в тот трамвай да еще с передней площадки, занимает место кондуктора и т.д. Измучившись, заплатив штраф и потеряв поросенка, Егорыч так и не сумел добраться до нужного места.

A comic film novelette about the funny adventures of a peasant who came to a big city for the first time, in that form the authors of the film explained traffic rules. (Has not been preserved).

ЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО (ЯГО ЯСНАВЯЛЬМОЖНАСЦЬ) (HIS EXCELLENCY) — нем., ч/б, 7 ч., 2101 м (вар. 1929 г. — 6 ч., 1805 м), в/э 20.III.1928 г.

Др. назв. "Гирш Леккерт", "Губернатор и сапожник", "Губернатор", "Евреи"; *Seeds of Freedom*.

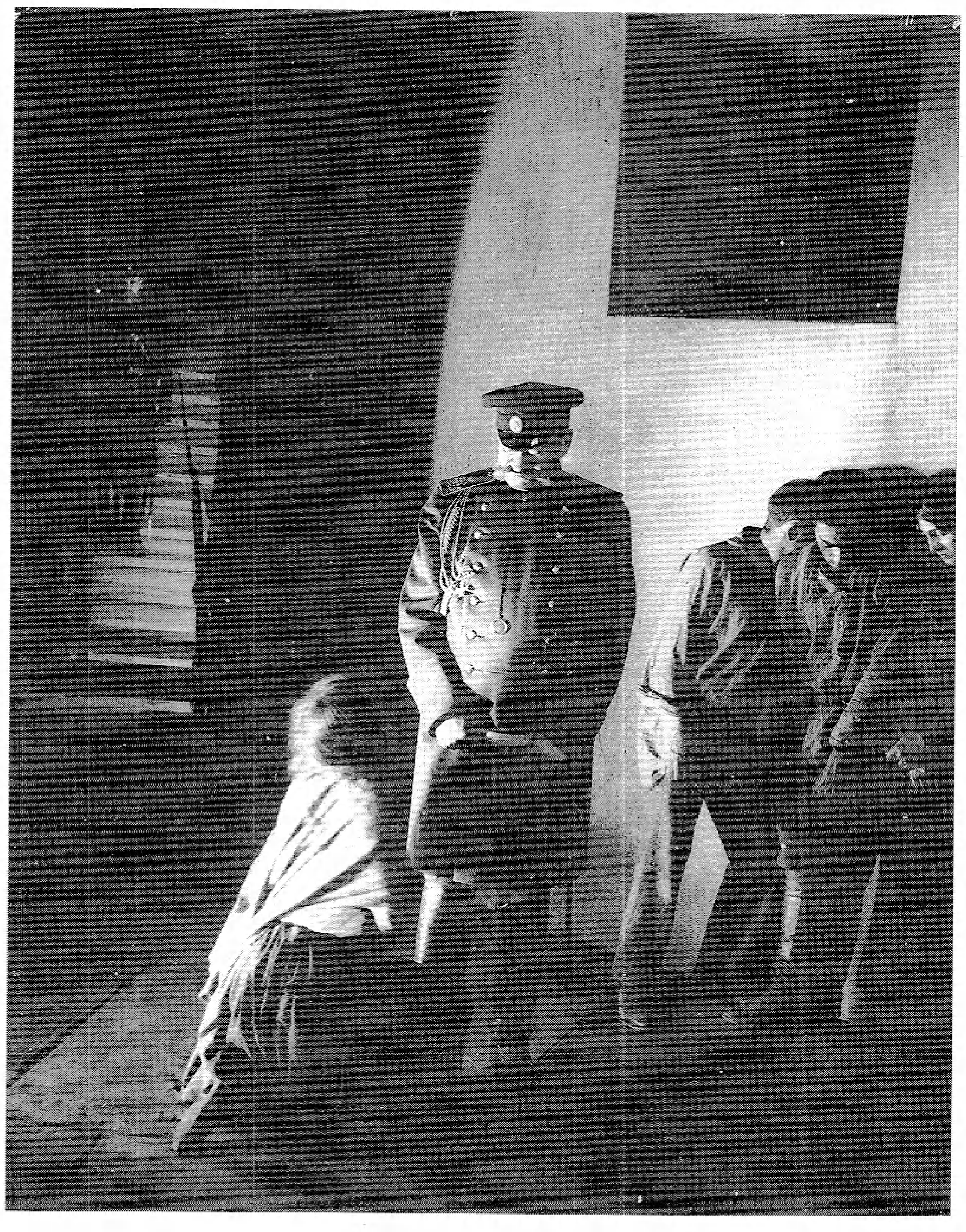
Сц. В.Строева, С.Рошаль (по материалам И.Долгопольского); реж. **Григорий Рошаль**; оп. Н.Козловский, А.Машкевич; худ. И.Махлис; ассист. по монт. М.Донской. В ролях: Л.Леонидов (фон Валь и старый раввин), М.Синельникова (Мириам), Ю.Унтершлак (Гирш Леккерт), Т.Адельгейм (Ривеле), А.Сандель (Шпис, фабрикант), А.Гринфельд (Лемзер), М.Ростовцев (маленький клоун), Н.Черкасов (высокий клоун), А.Ненюков [Нешоков] (Петр), М.Доброва ("звезда" цирка).

Фильм сохранился без 1-й части.

Историко-революционный фильм.

Фильм основан на реальном событии: 5 мая 1902 г. рабочий-сапожник Гирш Леккерт, член еврейской партии "Бунд", совершил покушение на виленского губернатора фон Валя.

Городской комитет социал-демократической партии принимает решение о проведении первомайской демонстрации. Гирш Леккерт и его товарищи разбрасывают листовки с призывами к ней в цирке, который часто посещает фон Валь. Разгневанный губернатор требует доставить к нему влиятельных представителей еврейской общины. Лемзер, казенный раввин, обещает "обрушить закон израилев на головы возмутителей". Народ собирается на демонстрацию. Жена Гирша Ривеле пытается отговорить мужа. Старый раввин проклинает свою приемную дочь Мириам за то, что она встречается с русским социал-демократом Петром. Фон Валь отдает приказ разогнать демонстрацию. Многих арестовывают. Несколько человек убито. Среди арестованных много евреев, в том числе и Мириам. В еврейских домах и синагогах молятся, опасаясь погрома. Старого раввина уговаривают пойти к губернатору просить за арестованных. Но тот все же приказывает выпороть их. Леккерт предлагает убить фон Валя и, несмотря на возражения товарищей, стреляет в него из револьвера. Губернатор ранен. Леккерт избит и арестован. Он отказывается просить о помиловании. Его казнят. В заключительном титре фильма осуждаются действия одиночек.



Л.Леонидов (в центре) — фон Валь

"Гэты фільм павінен быў быць асабліва блізкім рабочым-гарбарам, бо яго гэрой... добра знаёмы ім... па сумеснай рэвалюцыйнай рабоце... Уражаньне адмоўнае... Белдзяржкіно трэба было раней, чым прыступаць да стварэньня такога фільма, абмеркаваць яго сцэнары ў рабочым асяродзішчы, выслушаць каштоўныя паказаньні сьведкаў віленскіх падзей. А так атрымалася нейкая недарэчнасьць... [Няма] палкага рэвалюцыянера Лекерта... Ён паказаны нейкім вялым, задуменным, зусім не праўдзівым... Ідэалізацыяй лекертызму мы ня можам займацца ні ў якім разе. Але ўсё ж такі рэвалюцыйная эпоха ў фільме адбіта слаба" (С.Б. "Его превосходительство" ў клюбе гарбароў // Зьвязда. 21.III.1928).

"...Ляпсусов [в достижении исторической достоверности] не видно, и все-таки картина оставляет зрителя безучастным очевидцем всех этих событий, "не холодным и не горячим", никак не реагирующим на те ассортименты безобразий (порка, расстрелы, насилия), которые щедрой рукой размножены по кадрам... Рассказ о Гирше Леккерте не переведен на язык кино... В основном —"фотогазета",

добросовестное воспроизведение событий, в том же виде и в той же последовательности, что и в "настоящей жизни". В этом бесстрастном, бестемпераментном подходе к материалу — первая причина "серости" картины. Причина вторая — сценарного порядка... Должен зритель сочувствовать Леккерту или нет, прав был Леккерт, убив губернатора, или не прав? Надписи гласят: "Не прав"... "Шесть револьверных выстрелов революции не делают"... "Партия против одиночных выступлений". И в то же время на экране такое нагромождение "ужасов", что зритель иного выхода, кроме убийства, кроме физического истребления самодура-палача фон Валя, представить себе не может. Как бы иллюстративна, некинематографична картина ни была, но даже в ней фотофакты говорят в десятки раз убедительней, чем сухие надписи. В результате сбивчивое, путаное впечатление. Картина, посвященная "памяти Гирша Леккерта", остается без героя" (Др. С. "Его превосходительство" // ЖИ. 27.III.1928).

"Слабость картины состоит в том, что за кучкой главных героев картины не чувствуется социальной среды... Что отлично дается в картине, так это — еврейская буржуазия, мелкоремесленнические еврейские слои со своим фанатиком-раввином и сам сатрап фон Валь. В этой своей части картина хороша хорошей простотой и многое выясняет в том сложном социальном переплете, который в свое время был показателен для Западного края. Волнующе и сильно играет обе роли — раввина и фон Валя — артист Леонидов, и если б эти роли были побольше, картина была бы еще лучше" (Яснев В. "Его превосходительство" // Кино. 27.III.1928).

"...Фильма должна была с наибольшей отчетливостью сохранить черты времени и места, отнюдь не удовлетворяясь общими, ставшими трафаретом событиями и характеристиками... [Она] повторяет многие ошибки неудачных и поверхностных фильм на историко-революционные темы. Подпольщики показаны в двух-трех фальшивых образах, подгримированных под "революционную героику". Рабочая организация, та самая, в которых воспитывались Гирши Леккерты, не убеждает и не запоминается. Бледно и сухо выглядит сам Гирша... "Гвоздь" фильмы — засл. артист МХАТ Л.Леонидов... Губернатор обрисован несколькими однообразными штрихами. Упрощение образа (крутой, жесткий старик-жандарм и черносотенец) в данном случае было целесообразно, но все же здесь от такого яркого и талантливого артиста, как Леонидов, ожидалось больше напряженности и остроты. Если губернатор передан с нарочитой прямолинейностью, то раввин выглядит расплывчато... Режиссер в целом ряде моментов проявляет неумелость; он разбрасывается, у него еще нет приемов, метода. Отсюда — немалое количество неудачных, суетливых мизансцен, "рваный" монтаж" (Ермолинский С. "Его превосходительство" // Правда. 28.III.1928).

"Постановщик Рошаль остался равнодушен к волнующей теме. Он очень историчен, он ревниво собирает бытовые детали, он чрезвычайно внимателен к типажу и тактично избегает грубого натурализма, но в целом фильма лишена той силы впечатляемости, на какую могла рассчитывать ее тема. К тому же, далеко не на высоте техническая сторона фильмы — фотографии плоски, тусклы, во многих кадрах то и дело дает себя чувствовать декорация, а в монтаже решающую роль играют надписи, а не органический ход действия. Даже использованный здесь старый немецкий кинотрюк — появление одного исполнителя... двух ролей в одном кадре — не производит того ошеломляющего впечатления, на какое он рассчитан. Технические недостатки фильмы все же не лишают ее общественной значимости. Рабочий молодняк увидит здесь — как и в каких условиях старшее поколение боролось со строем, которого ему — к счастью — уже не привелось узнать. Здесь он увидит и рожу царско-полицейского режима, с большой художественной правдивостью и выразительностью воссозданного Леонидовым в образе фон Валя. Вторая роль Леонидова... сделана также с большой силой, но ни драматического, ни трагико-комического развития образ в фильме не находит" (И.К. "Его превосходительство" // Веч. Москва. 28.III.1928).

"Слишком широкие замыслы повели... к художественной недоговоренности. Излишне мрачный колорит создает гнетущее настроение, все усиливающееся к концу ленты" (Волков Н. По московским экранам // Известия. 11.IV.1928).

"Надо, чтобы кино говорило не языком пассивного натурализма, а обобщало бы минувшие события в образы героические и художественно целостные. Режиссер ковыряется в деталях, показывая, как евреи долго и скучно молятся в синагоге, как губернатор изволит увлекаться цирком, к слову сказать, прескверно выглядящим в картине, как долго и нелепо казаки гоняются за отдельными демонстрантами... В мелочах и деталях тонет и сам Гирш Леккерт и весь смысл происходящих на экране событий. Главный козырь в руках постановщика — участие Л.М.Леонидова... Но ставка на одного актера, да еще в двух ролях, не оправдана ни тематикою фильмы, ни ее художественным оформлением. Самый трюк с актером, появляющимся на экране в двух лицах, не нов и отдает нехорошим аттракционом первых годов кинематографии. Тогда еще зрители могли удивляться двойникам на экране, как невиданному зрелищу... В "Его Превосходительсве" подобному трюку нет и сюжетного оправдания, поэтому появление Леонидова в двойной роли всего лишь дешевый аттракцион" (Мазинг Б. "Его превосходительство" // РиТ. 1928. № 12. С. 9).

"...Имеем явно националистическую трактовку исторических фактов с позиций еврейского национализма: ничем не прикрытая идеализация Бунда сквозит во всей этой картине" (Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 98).

"Нацдэмакратызм праявіўся ў фільме ў ідэалізацыі контррэволюцыі "Бунда" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 118).

"Постановщики фильма... только добросовестно проиллюстрировали кинематографическими средствами один из ярких эпизодов революционного прошлого. Это было прямым результатом неглубокого проникновения авторов в материал и, естественно, привело к тому, что картина получилась слишком камерной, с претензией на психологическую драму... Однако слабая драматургия, расплывчатость основного идейно-художественного замысла произведения и профессиональная неопытность молодого режиссера не дали возможности актерам создать художественно полноценные образы" (ИБК. Т. 1. С. 62—63).

Библиография: Недоброво В. "Его превосходительство" // ЖИ. 1925. № 33. С. 19; "Евреи": Из беседы с режиссером Г.Рошалем // ЛГК. 19.V.1927; В. "Его превосходительство": Диспут-просмотр в клубе кожевников // Рабочий. 21.III.1928; Глыбоцкі Т. На беларускім экране // СБ. 1.IV.1928; Д-кий. Советское кино — на службу пятилетке [см. материалы фильма "Сосны шумят"] // Рабочий. 3.III.1931; Кацнельсон Л. Продолжаем киномитинг // РиТ. 1931. №5. С. 6; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. №21 — 22. С. 36; Резник И. Первые страницы // СБ. 20.VIII.1969; Рэзнік І. На экранах краіны і свету // ЛіМ. 15.V.1970; Резник И. Школа Леонидова // ЗЮ. 25.XII.1977; Лейкин Н. Леонидов на экране // Воспоминания, статьи, беседы. М., 1968. С. 654 — 680; ИСК. Т. 1. С. 611; ЭГН. С. 35 — 37; СПД. С. 54 — 56.

A historical revolutionary film based on a real fact — the attempt on the life of the governor-general of Vilno by a Jewish worker, a member of the Bund party, in 1902. This is a debut of the famous Soviet director G.Roshal; it was shot by N.Kozlovski, one of the first Russian directors of photography. REVIEWS: the small group of heroes does not give the feeling of the social milieu, the life of the Jews is authentically shown; the success of the film depends on L.Leonidov's acting but his playing two roles is an outdated film trick; the director gets carried away by numerous details and trifles but the sense of the film is lost; it is a vivid manifestation of the ideology of national democracy in the Belarusian cinema. (Without part 1).

КАСТУСЬ КАЛИНОВСКИЙ (КАСТУСЬ КАЛІНОЎСКІ) (KASTUS KALINOVSKY) — нем., ч/б, 7 ч., 1978 м (вар. 1931 г. — 6 ч., 1790 м, п/м вар. 1937 г. — 1672 м), в/э 14.VIII.1928 г.

Сц. и реж. **Владимир Гардин** (по материалам Н.Витковского и А.Гольдмана); оп. А.Аптекман; худ. А.Арапов; монт. И.Марон; консульт. И.Дыло. В ролях: Н.Симонов (Калиновский), В.Плотников (Велькопольский [Скирмунт]), А.Феона (епископ Скублинский), Г.Ге (архиепископ Красинский), С.Магарилл (Ядвига), П.Самойлов (юродивый), Б.Ливанов (Станислав), Н.Комиссаров (Ясь Руденок), Т.Булах (Марыля), В.Владомирский (казачий есаул), К.Хохлов (Орлов), К.Яковлев (Муравьев), Б.Платонов (молодой цыган на ярмарке), А.Ларионов (старший егерь графа), Ф.Жданович (ксендз-исповедник на казни), А.Терех (войсковый прокурор), К.Каренин, Г.Мичурин, И.Худолеев, М.Юрьева.

Совместное производство с к/с "Совкино".

Героико-приключенческий фильм.

Картина рассказывает об одном из героев восстания белорусского, литовского и польского народов против царского правительства в 1863 г.

В западных губерниях Российской империи вспыхивает восстание. Крестьяне захватывают обозы с хлебом. Магнаты и шляхта поддерживают их, стремясь к руководству и воссоединению с Польшей. Граф Велькопольский становится предводителем дворянства, одним из отрядов которого командует его сын Станислав. Русский помещик граф Орлов нещадно эксплуатирует своих холопов. Ясь Руденок посылает сестру Марылю к Кастусю Калиновскому — вожаку восставших крестьян — с просьбой о помощи. По приказу военного генерал-губернатора графа Муравьева на "усмирение края" брошены казаки. Отряд польских конфедератов Велькопольского-младшего сражается с ними, но в то же время грабит крестьян. Пытавшегося сопротивляться Яся избивают. Появляется Калиновский с отрядом и говорит Стасю, с которым знаком по учебе в Петербургском университете: "Не с теми воюешь". Дозорные сообщают о приближении карателей. Стась вынужден просить Калиновского о помощи. Крестьянский отряд помогает разбить казаков и захватывает укрепленный замок, где Калиновский основывает свою ставку. На базаре Марыля раздает прокламации, а Кастусь выступает с речью, агитируя крестьян. Оба ловко скрываются от полиции. Между тем Велькопольский-старший пытается перетянуть крестьян на свою сторону: он приглашает их в свое имение, заводит разговоры о земле, свободе и национальном единстве. Присутствующий здесь Калиновский говорит, что мужик не будет доверять панам: лозунг народа — хлеб и земля. Его пытаются схватить. Бросившегося в погоню Станислава берет в плен отряд Калиновского. Сестра Стася Ядвига, знающая Кастуся с юности, хитростью помогает брату бежать. Интересы дворян и крестьян окончательно расходятся. Каратели графа Муравьева расстреливают участников восстания, а магнаты и шляхта посылают к генерал-губернатору делегацию с петицией о преданности царю. Велькопольский-старший предлагает даже разместить в его имении воинскую часть, чтобы поймать Калиновского. В это время Кастусю удается выкрасть, переодевшись офицером и узнав пароль, царскую казну.



Н.Симонов — Кастусь Калиновский

Муравьев объявляет его вне закона. Крестьянский отряд штурмует и захватывает замок Велькопольских. В поединке Калиновский убивает Станислава. Но подходят каратели. Повстанцы разбиты. Восстание подавлено. Калиновский схвачен. Перед казнью с эшафота он обращается с прощальным словом к народу: "Слышишь, Беларусь! Верю — будет вольная Беларусь трудящихся, рабочих и селян!" "Слышим!" — звучит в ответ.

"Огонь и вихрь. Гроза и буря. Это основные ритмические краски постановки. Экспрессионизм, который ищет выхода и оформления в реалистической манере —это основной стиль постановки. Расчеты нарастающих ритмов динамического тона и их объединение со вновь возникающими ритмами статических тонов" (Гардин В. "Кастусь Калиновский" // РиТ. 1927. № 33. С. 11).

"...По содержанию фильм... должен был бы быть пропитан раньше всего героикой восстания масс. А на деле?.. Мы видели на протяжении всего почти фильма... забавные трюковые приключения артиста в духе Дугласа Фербенкса; белорусский костюм, конечно, не меняет положения. Нет ни органического нарастания массового крестьянского движения, ни массового восстания, нет и Беларуси, как таковой. Нет, таким образом, того, что должно было, вероятно, по замыслу авторов фильма, быть его основой, — героики революционного движения, того революционного энтузиазма, который мог бы передаться рабочему и крестьянскому кинозрителю сегодняшнего дня. Исключением, правда, является последняя часть, где нарастание кадров казни Кастуся, возгласы "Слышишь, Беларусь" — "Слышим", хотя и взяты почти фотографично из гоголевского "Тараса Бульбы", но все же заражают зрителя настроением экрана. Другое положительное исключение — достаточно яркая обрисовка классовой роли польской аристократии... "Кастусь Калиновский" — по существу — переиздание фильма "Поэт и царь", где приобретшие известность фонтаны сменялись массовыми, но очень мало убедительными кавалерийскими набегами, батальными сценами и красивостями барских имений и аристократических мазурок. Постановщик обоих фильмов, Гардин — режиссер не сегодняшнего дня, режиссер заученного, приевшегося штампа, кинематографического приема — и было, конечно, по меньшей мере рискованно поручать ему ставить фильм о революционном движении. Грамотные актеры — по-гардински грамотно ведут свои роли. Советская кинематография перешла уже в ВУЗ. У нас уже учатся западные кинематографисты. Об этом следует помнить и

Белгоскино" (Исидор. "Кастусь Калиновский" // Рабочий. 18.VIII.1928).

"[Это] большой белорусский национально-исторический фильм... [Но его] социальная установка... ограничивается только выявлением классовых антагонизмов среди участников восстания... В картине отсутствует единство сюжетной линии. Вся она кажется составленной из отдельных, порою недостаточно связанных между собою кусков... Полное отсутствие этнографического материала. О Белоруссии второй половины XIX века у зрителя остается весьма смутное и притом чисто внешнее (костюмное) представление. Зато непропорционально много внимания уделяется... батальным сценам и отдельным романтическим моментам, но не лишенным некоторой театральности, столь свойственной большинству постановок Гардина. В целом же [фильм] представляет собой интересный и довольно ценный опыт создания белорусской художественно-исторической постановки" (Вольский В. "Кастусь Калиновский" // Рабочий. 20.VIII.1928).

"...Белорусский боевик имеет все основания для коммерческого успеха: исторические костюмы, эффектные батальные сцены, в меру красивые натурные съемки и изобилие действующих лиц, представленных артистами актеатров. Сюжет, развертывающийся на материале революционного повстанческого движения, обеспечивает фильм от идеологических неприятностей... Сделана [картина]... честно, добросовестно, "академично", но и без всякого изобретательства... Чувствуется разрозненность действия и перегрузка материала... Артистов... слишком много, а роли их слишком малы... Достойны внимания только два действующих лица... Н.Симонов, обладающий прекрасными внешними данными, оставляет желать лучшего в смысле кинематографического оформления... образа. Чрезмерная экспрессивность, чисто театральная манера игры производят на экране неприятное впечатление. К тому же артист проявляет излишнюю резвость в движениях, напоминая Фербенкса в "Робин-Гуде": постоянные прыжки, скачки, резкая жестикуляция. Полной противоположностью ему является Т.Булах... Отчетливая работа перед объективом, мягкость тонов, хорошая мимическая выразительность, умение скупыми и экономными движениями показать внутренние переживания — характеризуют ее как одаренную киноартистку, понимающую свои задачи и знающую, какими средствами нужно их разрешить" (Э.А. "Кастусь Калиновский" // ЖИ. 1928. № 41. С. 7).

"Коренным недостатком картины является ее несоответствие историческому ходу восстания 1863 года и отсутствие правильной политической установки при оценке классового характера этого исторического события... Картина насквозь пропитана народническим и, отчасти, националистическим душком и не дает правильного показа основных причин поражения крестьянского жонда. Герой восстания белорусских крестьян... показан... "добрым старым молодцем" и "веселым рубакой-партизаном". Никак не раскрыта его классовая сущность, в результате чего зритель с трудом может разобраться, в чем отличие Калиновского от какого-нибудь "батько-атамана" времен гражданской войны на Украине. С художественно-технической стороны — картина не представляет интереса и в известной мере может быть признана халтурной. Эпизоды, положенные в основу сценария, и режиссерская обработка — оказались в картине абсолютно неправдоподобными и неубедительными. Отсутствует логическая связность, многие кадры не оправданы. Работа режиссера дореволюционных навыков... не поднимается выше установленного им в старых картинах уровня, основным признаком которых является деление персонажей по традиции на две категории (положительных и отрицательных "героев"). Схематичность в обрисовке главных действующих лиц, неумелое использование актерских сил, сугубая установка на вкус обывателя, введение в картину помпезности и напыщенной театральности (особенно в эпизодах балов "разлагающейся буржуазии") — делают картину абсолютно никчемной. Собрание считает показ фильмы... в рабочих клубах по всей линии проката и, особенно, в деревне и в школах — недопустимым" (В. "Кастусь Калиновский": Отчет об общественно-дискуссионном просмотре фильма на заседании Центрального совета ОДСК // Кино. 11.XII.1928).

"...Сложный классовый переплет... дается в чрезвычайно примитивном изображении. Там, где у режиссера... не хватает нужной фантазии, он прибегает к системе длинных надписей, мало что говорящих непосредственному чувству кинозрителя. Картина рисуется чрезвычайно мало продуманной как раз со стороны исторического анализа, а ее художественное выполнение не превышает уровня тех банальных оперных постановок, которые мы видали в таком изобилии в исторических лентах... Играет очень хорошо молодой... Симонов. Энергичное, мужественное лицо, большой темперамент, открытая улыбка — все это делает образ Кастуся... очень привлекательным и запоминающимся" (Волков Н. По московским экранам // Известия. 13.XII.1928).

"Разбудите ночью честного советского гражданина — любителя кино и спросите: как... на экране... делается восстание угнетенного крестьянства... Крестьяне восстают и бегут, за ними бегут солдаты, вожди ничего не боятся и арестовываются, но заря революции близка... Но помилуйте, это ведь так в начале советской кинематографии делали. Ведь был уже "Конец Санкт-Петербурга", ведь и "Броненосец "Потемкин" был... [В "Кастусе Калиновском"] восстание показывается именно таким образом. В продолжение всей картины бегут белорусские крестьяне от казаков, казаки от поляков, поляки от крестьян и наоборот. Для "разложения" польских панов демонстрируется мазурка в стильных платьях и лукаво улыбающийся патер. Вождь крестьянского восстания неожиданно появляется и всегда неожиданно пропадает, причем главное его занятие мило улыбаться и потряхивать фотогеничной шевелюрой. Его подруга в течение трех кадров из безграмотной крестьянской девушки превращается чуть ли не в Софию Перовскую и вместе с остальными героями картины "безумно" страдает в публику. И все это преподносится в добросовестно скучном и неинтересном оформлении. Вы уходите [из кинозала] и меланхолически повторяете: "а ведь, ей-богу, был и Пудовкин, и Эйзенштейн... и какой же сейчас год... Кажется, 1928" (Марголис Л. Вместо рецензии // Кино. 18.XII.1928).

"Магчыма... працэс барацьбы за нацыянальную форму ў кінамастацтве быў бы менш хваравітым, каб Белдзяржкіно мела ўласныя кадры работнікаў... У паасобных выпадках яны [запрошаныя рэжысёры], слаба ведаючы шляхі пралетарскай культуры Беларусі, скарыстоўваліся нацдэмамі, якія імкнуліся падпарадкаваць беларускае кіно задачам буржуазнай рэстаўрацыі. У беларускім кіно з першых жа год існавання пачалася класавая барацьба. Адным з першых [яе] актаў... быў [гэты] імпазантны гістарычны фільм з усім антуражам вялікіх гістарычных пастановак... Галоўным героем... быў зроблен правадыр дробнапамеснай польскай шляхты... Наперакор гістарычнай рэчаіснасці ён быў ператворан у вызваленца беларускага працоўнага народа... Нацдэмакраты імкнуліся зрабіць з "Кастуся Каліноўскага" як бы свята нацыянальнай культуры, хаця карціна... не толькі не была звязана з сапраўднай савецкай культурай БССР, але ўсёй сваёй вастрынёю была накіравана супроць яе" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 117—118).

"...Весь материал был подан с позиций явно националистических. Буржуазный революционер... возведен

в общенационального героя, что противоречит действительности и историческим фактам... И формально фильма стояла на низком уровне, не выше плохой трюковой фильмы с ходульными героями" (Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 98).

" "Казалось бы, что после... картин... "Декабристы"... "Крылья холопа"... "Поэт и царь"... в "Кастусе Калиновском" не повторяются ошибки неправильного освещения исторической темы. Но, к сожалению, фильм... постигла участь его предшественников. Фильм оказался развлекательной повестью о герое восстания, а не о социально-национальной сущности исторического события и людях — участниках этой борьбы.Драматургическая композиция произведения покоится на приключенческих эффектах. Каждый кадр, характеризующий действие того или иного героя, строится с расчетом на внешний эффект... Кастусь... ловко, искусно выворачивается из любого, казалось бы, безвыходного положения... В силу ограниченности мировоззрения постановщиков... в силу национал-демократической идеологии "идейных" руководителей этих постановок мы получили романтическо-национальную драму о мелкобуржуазном бунте" (Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 77—81).

"Картина была задумана руководством киностудии как масштабное историческое произведение, "фильм из белорусской жизни"... [Задача] диктовалась острой постановкой вопроса о национальном своеобразии белорусской студии... Так же, как обычно Гардин выводил в своих картинах "героев и героинь вообще", в "Кастусе Калиновском" он нарисовал... образ неконкретный, не имеющий индивидуальных характерных черт, так же как и определенной социальной характеристики. Это был отвлеченный образ смелого и сильного "разбойника"... Вместе с тем... В.Гардин — режиссер, обладающий высокой постановочной культурой. Он сумел создать фильм, который имел свои зрелищные достоинства, хорошо воспринимался зрителем" (ИБК. Т. 1. С. 55—58).

"Наибольшего успеха Гардин-режиссер достигает в фильме о народном белорусском герое... Образ отважного... вожака повстанцев, созданный Симоновым, во многом предопределил долгий успех этого фильма. Обращал на себя внимание и весь актерский состав... По своему драматургическому построению фильм не был безупречным. В частности, он не давал ясного представления об исторических причинах поражения крестьянского восстания, но захватывал зрителя судьбами своих героев... Режиссура Гардина всегда отличалась выразительностью действия, остротой сюжетного построения, мастерством актерского исполнения... Гардин неустанно и последовательно выступал против кинематографа бесфабульного, бессюжетного, монтажного за кинематограф драматический, актерский, захватывающий... Именно в этом направлении шли его поиски тем и сценариев" (Ждан В. Владимир Гардин // 20РБ. С. 73—74).

"20-е годы — это период становления языка кино, освоения средств выразительности экранного зрелища. Это время киноэкспериментов... Но 20-е годы — это и схематизация культурного опыта в угоду новой идеологии. И создатели фильма, вольно или невольно, вульгаризируют Историю. Исторические факты используются для облегченной, хотя и занимательной сюжетной фабулы... Создается ощущение, что в фильме много... музыки. Легкой, эмоционально окрашенной — опереточной. А достигается это... изображением. Фильм построен на контрастах, на сочетании динамики и статики, ритм занимает в нем существенное место. Поэтому и возникает ассоциация с музыкальным жанром —опереттой. В картине как бы три "музыкальных партии". Их визуальное отличие, как и положено в оперетте, выражено в костюме. Заметим: это скорее концертно-этнографический, музейный костюм... Крестьяне даются в фильме в мажорной тональности. Они много смеются (для современного зрителя даже чересчур много) без сюжетной мотивации... Это утверждение жизнерадостности людей низшего сословия. Последняя сцена фильма удивительно нейтральна, повествовательна. Дорога на виселицу не становится "крестным путем" Калиновского... В опереточно-облегченном варианте пересказа истории факт смерти излишен... Последнее слово должно быть оптимистично. Это слово есть в титрах, в которых "анализируются" причины неудачи восстания и обещается будущая победа. Закономерный хэппи-энд тех лет" (Лысова Н. "Кастусь Калиновский" // ВМ. 15.II.1994).

Библиография: Перспективы Ленинградской кинофабрики // РиТ. 1927. № 23. С. 12; "Кастусь Калиновский" // ЖИ. 1927. № 34. С. 11; Л. "Кастусь Калиновский" // РиТ. 1927. № 38. С. 17; А.Э. "Кастусь Калиновский" // ЖИ. 1928. № 16. С. 7; Посьпех карціны "Кастусь Каліноўскі" // Зьвязда. 25.VIII.1928; Глядач. Музычнае ілюстраванне кінофільмаў // Зьвязда. 25.IX.1928; "Кастусь Калиновский" // ЛГК. 30.IX.1928; Х.Х. Белгоскино сегодня // Кино. 22.I.1931; Д-кий. Советское кино — на службу пятилетке // Рабочий. 3.III.1931 [см. материалы фильма "Сосны шумят"]; Кацнельсон Л. Продолжаем кино-митинг // РиТ. 1931. №5. С. 6; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. №21 — 22. С. 36; ГВ. С. 44 — 52; ОИСК. Т. 2. С. 421 — 422; ЖТА. С. 165—172; Рэзнік І. Першы беларускі гістарычны // ЛіМ. 24.I.1969; Резник И. Первые страницы // СБ. 20.VIII.1969; ИСК. Т. 1. С. 609 — 610; Рэзнік І. На экранах краіны і свету // ЛіМ. 15.V.1970; Резник И. Николай Симонов — в роли Кастуся Калиновского // СБ. 22.I.1972; Ильин Р. Золотой юбилей фильма // СБ. 15.VIII.1979; СПД. С. 50 — 54.

A heroic adventure film about one of the leaders of the uprising of the Belarusian, Polish and Lithuanian people against tsarism in 1863. Directed by the famous Russian director of the pre-revolutionary period V.Gardin. REVIEWS: the director's work displayed familiar film cliches (like another of his films *The Poet and the Tsar*), first of all in depicting the peasant uprising; the film does not correspond to history, the political interpretation of the events is not correct, the characters of the central heroes are stilted, the film is intended for the philistines; this is a romantic national drama about a petty bourgeois uprising; the character of the protagonist lacks concrete qualities, it is an abstract image of a "brave robber"; the film was spectacular; it was not quite flawless in its dramaturgical structure but the character created by young Simonov determined its long-term success; it is a vivid manifestation of the ideology of national democracy in the Belarusian cinema; the film reflects the beginning of the process of the vulgarization of history in the Soviet cinema in the 1920s, it is more like an operetta in its light-weight approach to history.

ГРИШКА-СВИНОПАС (ГРЫШКА-СВІНАПАС) (GRISHKA THE SWINE-HERD) — нем., ч/б, 6 ч., 1500 м.

Др. назв. “Приключения Гришки-свинопаса”.

Сц. и реж.-монт. **В.Кублицкий**. В гл. роли — Л.Данилов (Гришка).

Фильм не сохранился.

Героико-приключенческий фильм.

Лето 1920 года. Гришка пасет свиней. Начинается наступление польских войск. В свое бывшее имение возвращается пан. Но крестьяне не хотят подчиняться ему и берутся за оружие. Захотевший поближе взглянуть на “гостей” Гришка пробирается в дом пана, где расположен польский штаб, и подслушивает разговор о том, что для поимки ушедших в леса крестьян направляются каратели. Гришка предупреждает партизан. На обратном пути поляки задерживают его и собираются расстрелять, но Гришке удается бежать. За его поимку обещана большая награда. Гришка становится партизанским разведчиком, распространяет прокламации, крадет секретные бумаги у генерала Брухатского. Узнав о намерении поляков устроить показательную казнь крестьян, отказавшихся убирать панский хлеб, Гришка с горсткой храбрецов нападает на конвоиров. Отбить приговоренных к смерти им помогают крестьяне. Конь выносит раненого Гришку из боя, но он попадает в руки своего злейшего врага — польского шпиона Казюка, который хочет доставить его в штаб и получить обещанную награду. Гришке удается перехитрить его. Вскоре Беларусь освобождается от польской оккупации. Друзья находят Гришку на службе в Красной Армии.

“Белгоскино выпускает первую белорусскую детскую приключенческую фильму “Приключения Гришки-свинопаса”. Картина монтируется из кусков [фрагментов], не вошедших в фильму “Лесная быль”, и дополняется специально заснятыми эпизодами” (Веч. Москва. 6.II.1927).



Кадр из фильма

The film is made of the fragments which were not included in the film *A Forest Tale* and some specially made episodes, it was the first Belarusian film for children. (Has not been preserved).

Библиография: ИСК. Т. 2. С. 408.

ДЖЕНТЛЬМЕН И ПЕТУХ (ДЖЭНТЛЬМЕН І ПЕВЕНЬ) (THE GENTLEMAN AND A COCK) — нем., ч/б, 5 ч., 1600 м [ГФФ — 6 ч., 1600 м], в/э [22.VIII.1929] г.

Др. назв. “Петухи перекликаются”.

Сц. И.Долгопольский, Л.Иерихонов; реж. **Владимир Баллюзек**; оп. Н.Козловский; худ. В.Баллюзек, В.Егоров. В ролях: Л.Добровольский (граф Вадецкий), Е.Волынцева (графиня), В.Баранова (Ядя), С.Кузнецов (Вася), К.Гунн (Янек, вахмистр и телохранитель графа), Г.Раделин (повар).

Фильм сохранился без 4-й, 5-й и 6-й частей на украинском языке.

Сатирическая комедия.

Фильм начинается титром: “Установленная Рижским мирным договором 1921 года граница между панской Польшей и Советской Белоруссией прошла через имение польского графа Вадецкого”. На советской территории оказалась лучшая часть имения с дворцом, где теперь новые хозяева — веселый и шумный пионерский отряд. А постоянно перекликающиеся по разные стороны границы петухи напоминают графу о том, как когда-то рано утром под такой же петушиный крик в его дворец ворвались взбунтовавшиеся крестьяне, и они с женой и гостями едва не погибли. Испытав в очередной раз панический ужас пробуждения под ненавистное “кукареку”, Вадецкий стреляет в дерущихся у окна спальни петухов из ружья и, подняв на ноги весь дом, приказывает слугам уничтожить всех окрестных петухов. Служанка Ядя и пастух Вася интересуются приказом, который развешивает по деревне вахмистр. Вася вспоминает, как когда-то граф выгнал его из



Л.Добровольский (слева) — граф Вадецкий

школы за то, что он нарисовал на него "петушиный" шарж. А тем временем коровы переходят границу. Вася бежит за ними и остается в БССР: ведь только здесь бедняк может получить образование. Пока графские слуги ловят и режут петухов, на территории БССР готовятся к празднику. На польской стороне — именины графини. Неожиданно Вадецкий замечает, что чайник прикрыт чехлом, стилизованным под петуха. Взбешенный граф бьет посуду. В довершение неприятностей пионеры (с ними и Вася) начинают играть на границе "Марш Буденного". Граф пытается запретить селянам слушать враждебную музыку. Недовольные гости разъезжаются. Граф замечает на Яде красный платочек и бросается на нее. Но она уворачивается и бежит через границу. Граф с семьей уезжают. На советской стороне музыка, иллюминация, яркий молодежный праздник. Ядя встречает Васю, оба счастливы.

"Пытаньне аб запазычаньнях з мастацкіх дясягненьняў суседніх братніх культур набывае для нас цяпер асабліва актуальнае значэньне... Што мы павінны браць з суседніх і блізкіх да нас па агульнай накіраванасьці культур: расейскай, украінскай і інш.? Адказ можа быць адзін... Мы павінны браць шэдэўры, якія могуць служыць прыкладам у будаўніцтве нашай уласнай культуры. А ў нас робіцца зусім інакш. Мы часта падбіраем тое, што валяецца ў іх на задворках, ад чаго самі яны адмаўляюцца, мы падбіраем замест шэдэўраў — бруднае пустое пазадзьдзе... Досыць успомніць такія пастаноўкі, як... застарэлыя, страціўшыя сваю актуальнасьць "Пеўні"... славутую... "Прастытутку", "У вялікім горадзе" і інш." (Зарэцкі М. Чым пагражае нам Белдзяржкіно // СБ. 2.XI.1928).

"Комедия эта напоминает упражнения для переводов из старых учебников французского языка: "Мою бабушку едят волки, а я потерял носовой платок". В картине хромают и логика, и правда. Наши враги в этой картине показаны настолько слабыми и беспомощными, что на них и внимания-то обращать не следует: "Плевком перешибем"... Неизвестно также, почему раньше петухи не мешали спать польскому барину, а взялись за это дело лишь тогда, когда режиссеру вздумалось ставить картину? Из актеров можно отметить молодежь, играющих детей — играют просто, без нажима, с юмором, чего нельзя сказать про взрослых актеров" (В.Б. "Джентльмен и петух" // Пролетарский путь [г. Ульяновск]. 22.VIII.1929).

"Карціна чамусьці завецца камэдыяй, хаця нічога, апрача суму... яна не выклікае. Надзвычайна плоскі сюжэт... Сьмяяцца з ворага — рэч карысная, патрэбная. Але спробы Белдзяржкіно ў гэтай карціне даць шарж на ворага праваліласяя. Наадварот, бадай, у карціне ёсьць некаторае замілаваньне жыцьцём шляхецкага двара. Савецкае пагранічча выяўлена з нязвычайнай падсалоджанасьцю. Піянэры малююцца "пікантна" прыбранымі, як панічы... бясклопатна маршыруюць, гуляюць, пяюць... Усё гэта штучна, аляпавата, надумана, без усякага сэнсу... [Рэагаванне гледача] выключнае па сваёй аднадушнасьці — нікудышная, сумная, бязьзьмястоўная і пустая карціна. "Ідэалёгія" карціны падсалоджаная. Фільм дае... фальшывае паказаньне савецкіх будняў, ён зьяўляецца няўдалай спробай "зрабіць" савецкую камэдыю" (Янушкевіч. Аб далейшых шляхох разьвіцьця кінодзейнасьці ў БССР // Зьвязда. 25.IX.1929).

"Пэўні пераклікаюцца" ішлі на паваду амерыканскай эксцэнтрычнай камедыі, і хаця тэма фільма і прадстаўляла цікавасць, вырашана яна была ў плане дробных і танных трукаў" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 118).

"Используя элементы гротеска, авторы фильма пытались нарисовать сатирический образ польского пана, ненавидящего новую, советскую действительность и панически боящегося ее. Но гротеск в фильме не стал органическим средством сатиры. Он носит характер набора невзыскательных и обнаженных приемов. Советская действительность показана настолько бледно, что не она, а петушиный крик воспринимается в качестве основного врага старого мира" ([Из заключения] ГФФ. 1—3—1. № 591).

"Комедия, решенная в манере народного лубка, высмеивала искусственность границы... Забавные эпизоды, решенные в эксцентрической манере, сюжетно... почти не связаны между собой. [Авторы] большое внимание уделили изобразительному решению картины, выдержав многие эпизоды в условно-гротескном стиле. Несмотря на драматургические просчеты, кинокомедия "Джентльмен и петух", главным образом благодаря своей злободневности, пользовалась известным успехом у зрителей" (ИБК. Т. 1. С. 48 — 49).

"...Общий художественный уровень картины оставлял желать лучшего. Режиссер... задумал фильм в несколько условной, почти сказочной манере... Но увлечение изобразительной стороной привело к тому, что Баллюзек-художник и оператор... совершенно подавили Баллюзека-режиссера" (ИСК. Т. 1. С. 614).

Библиография: Галкін С. "Пеўні пераклікаюцца" // Зьвязда. 9.VIII.1928; Новые картины Белгоскино // Рабочий. 14.XI.1928; Навіны Белдзяржкіно // СБ. 28.XI.1928; Кін М. Бліжэйшыя пастаноўкі Белдзяржкіно // Зьвязда. 7.XII.1928; Х.Х. Белгоскино сегодня // Кино. 22.I.1931; Резник И. Кинокомедии — полвека // ЗЮ. 9.VIII.1979; Івін В. Зброяй смеху // ЛіМ. 17.VIII.1979; СПД. С. 64—65.

A satirical comedy about humorous events in the Belarusian village divided by the border between the Soviet Union and Poland. It was shot by N.Kozlovski, one of the first Russian directors of photography. REVIEWS: the film is made in the style of folk primitivism; it imitated the techniques of the American eccentric comedy; the grotesque did not become an organic means of satire; Soviet reality is colourless in the film; great care is taken of the visual solution of the film; in spite of the dramaturgic flaws it was a success with the audiences. (Without parts 4, 5 and 6).

ПЕСНЯ ВЕСНЫ (ПЕСНЯ ВЯСНЫ) (SPRING SONG) — нем., ч/б, 7 ч., 2056 м (п/м вар. 1935 г. — 6 ч., 1650 м), в/э 16.IV.1929 г.

Сц. А.Лежневич, В.Гардин; реж. **Владимир Гардин**; оп. Д.Шлюглейт, Н.Наумов-Страж; худ. М.Литвак; монт. В.Островский. В ролях: Г.Самойлов (Степка), С.Яковлева (Аленка), Е.Корчагина-Александровская (ее мать), А.Рокотов (отец Степки), Н.Стрелковская (его жена), Б.Платонов (Шершень [Шулевич]), Н.Яблоков (Семен), Т.Булах (Нина).

Фильм не сохранился.

Киноповесть.

Экранизация повести белорусского писателя Якуба Коласа "На просторах жизни" (1926).

Аленка Гарнашка, девушка из глухой полесской деревни Заборцы, учится в городской семилетке. Ее друг Степка Борута завидует ей. В связи с просьбой крестьян-бедняков об увеличении сенокосов из города приезжает ответственный работник Наркомзема, мелиоратор. Протокол собрания крестьян пишет Степка. Похвалив его, приезжий советует парню поступать на рабфак. Окончив семилетку, Аленка возвращается домой. Вместе они участвуют в празднике Купалья, где неверящий в бога Степка становится инициатором разрушения "святого колодца" как олицетворения

"религиозного дурмана". Но на следующий день под руководством попа крестьяне восстанавливают его. Поссорившись с набожными родителями, Степка уходит учиться в Минск на рабфак. Вслед за ним едет Аленка и поступает на мелиоративное отделение сельхозакадемии. У Степки рождается план осушения болот в родных местах. Он делится им с Аленкой и своим новым другом рабфаковцем Семеном Галызой — рабочим типографии и поэтом, которые поддерживают его. Другой однокашник Степки, Шершень, живет совсем другими интересами. Воспользовавшись замкнутостью, неопытностью рабфаковки Нины Ральницкой, он развивает перед ней теорию "свободной любви", соблазняет и скоро бросает ее. Пережив разочарование в своем "идеале", Нина находит поддержку у товарищей по рабфаку. На каникулы Степка и Аленка приезжают домой. В избе-читальне они созывают деревенский сход, чтобы разъяснить односельчанам проект Степки. Большинство крестьян выступает против. Сначала на работу выходит только молодежь. Но постепенно энтузиастам удается убедить многих. Через несколько месяцев работа успешно завершается веселым, радостным праздником. Приехавший сюда представитель Наркомзема говорит, что проведенное по инициативе Степки осушение болот послужит основой для создания в Заборцах коллективного хозяйства.



С.Яковлева — Аленка,
Е.Корчагина-Александровская — ее мать

"Аповесьць гэту ["На прасторах жыцьця"] чытаў блізка ўвесь камсамол Беларусі. Яна зьявілася радаснай падзеяй у беларускай літаратуры, стала адной з любімых кніжак маладога рабочага і сялянскага чытача... Сьцяпан Барута — чалавек новай эпохі. Заслуга Коласа іменна ў тым, што ён здолеў падмеціць гэты новы тып чалавека ў нашай рэчаіснасьці. Праўда... коласаўскі Барута занадта ўжо такі ўдалы выйшаў, "стопроцантны"... Колас не паказаў нам таго —часта пакутнага — працэсу "пераваркі" вясковага хлапца ў пралетарскім асяродзішчы гораду, які мы назіраем у сапраўдным жыцьці... не паказана ў Коласа і гэтае самае пралетарскае асяродзішча... Калі б у людзей, якія рабілі "Песьню вясны", была хоць кропля грамадзкага чуцьця і мастацкага густу, яны б перайначылі аповесьць у тым напрамку, які б даў магчымасьць выправіць паказаныя вышэй яе недахопы. Але пастаноўшчыкі ня толькі не зрабілі гэтага, а яшчэ больш завастрылі якраз гэтыя адмоўныя моманты. Выйшла карыкатура на сучасную моладзь. Паказваюць Сьцёпку і Алёнку ў вёсцы. Цыбаты дзяцюк і дарослая дзяўчына займаюцца цэлы дзень тым, што чытаюць вершы Янкі Купалы, плаваюць на чаўне і адпачываюць на зялёнай траўцы... Рэжысёр і сцэнарысты, мабыць, не хацелі псаваць сваіх тонка задуманых кадраў малюнкамі цяжкай, "няпрыгожай" сялянскай працы... І міжволі лезе ў галаву думка, што нам паказваюць не вясковую моладзь, а пераапранутых панічоў... Купальскія гульні сьмеху варты... Бо трэба ж хаця крыху быць знаёмым з сучаснай вёскай, каб ведаць, што купальскія гульні даўно ўжо адыйшлі ў мінулае і ва ўсякім разе маюць ужо не такі характар, не такую афарбоўку. Нельга ж з мэтаю абавязкова даць пікантную экзотыку наганяць нашу вёску на тэатральны капыл... Нельга не спачуваць майстрам з Белдзяржкіно. Яны хацелі камплімэнты зрабіць камсамолу, і як ужо стараліся: і ячэйку паказалі, і рабфак, і на юнгштурмаўскія гарнітуры грошай не пашкадавалі. А выйшла штучна і непераканаўча" (Гольдберг М. "Песьня вясны" // Зьвязда. 23.IV.1929).

"Еще одна деревенская картина — на сей раз в стиле "белорюсс". Поверхностный, "пейзанский" подход к быту белорусской деревни, неоправданное увлечение фольклором и всяческой "экзотикой", нагромождение тем и мотивов, неровный и бестолковый монтаж— таковы более чем посредственные качества этой новой картины... Следует отметить, как приятное исключение, замечательную работу оператора. Лента прекрасно снята" (Любинский З., Рокотов Т., Эрмлер Ф. Смотрим на этой неделе // ЛГК. 25.VI.1929).

"И мелиоративные и рабфаковские куски сделаны на том внешнем и условном подходе, от которого сразу исчезает всякая жизненность и правдивость, а на смену им приходит казенщина, театральщина и слащавость... Трафарет названия определил и трафарет режиссерской работы. Оптимизм и бодрость кажутся лишь "приемом", а не тем внутренним чувством, которое только одно в состоянии согреть зрителя и подсказать режиссеру новые точки зрения и эпизоды" (Волков Н. По московским экранам // Известия. 3.VIII.1929).

"Зачастую мы можем наблюдать, когда в то или иное художественное произведение механически переносятся из седой древности национальные обряды и обычаи, возникшие при особых классовых взаимоотношениях, при определенных экономических и политических условиях данной страны или национальности. И вот эти обряды, обычаи выдаются за национальную форму. Ярким примером этой механистичности в художественном произведении может служить ряд картин белорусской кинематографии, где обряды, обычаи использованы оторванно от основных замыслов картины, как привески, украшения, как формалистическая накипь. Так, в фильме "Песня весны" получил широкое использование купальский обряд" (Кацнельсон Л., Бобрик Я. О национальной форме в кино // Кино. 25.VII.1933).

"У 1927—28 гг. праяўленні нацдэмакратызма ў беларускай кінематаграфіі былі асабліва моцнымі... "Песня вясны"... ахутана густым флёрам старадаўніх паганскіх абрадаў, казанняў і рознымі ілжэнароднымі афарбоўкамі, каб давесці "самабытнасць беларускага народа". І цікавая тэма гэтага фільма — тэма меліярацыі беларускіх балот — паслужыла толькі повадам для дэманстрацыі (з мэтай прапаганды) "самабытных" форм беларускага фальклора" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 118).

"В 20-е годы... большинству фильмов, посвященных советской действительности, в той или иной степени были присущи иллюстративность, схематизм, поверхностное изображение сложных жизненных явлений. Характерной в этом отношении является картина "Песня весны"... Основной ее недостаток заключается в том, что картина не давала правильного представления о зарождении новых отношений в белорусской деревне" (ИБК. Т. 1. С. 50—51).

Библиография: Новые картины Белгоскино // Рабочий. 14.XI.1928; Кинозритель. Новая белорусская картина "Песня весны" на экране // Рабочий. 8.I.1929; Чистка ЛЕНАРРКА продолжается // КФ. 1.V.1930; Х.Х. Белгоскино сегодня // Кино. 22.I.1931; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; ГВ. С. 57—58; ЖТА. С. 172—175; Рэзнік І. Першы беларускі, прысвечаны сучаснасці // ЛіМ. 18.IV.1969; ИСК. Т. 1. С. 606; Рэзнік І. У сэрцы і памяці акцёрскай... // ЛіМ. 9.VII.1971; Ліпень А. Са старонак коласаўскай прозы // ЛіМ. 13.VII.1979; Резник И. Из жизни комсомола и рабфака // ЗЮ. 3.XI.1972; СПД. С. 61—62; Резник И. Жизни навстречу // СГ. 30.X.1982.

A film narrative based on the story of the Belarusian literature classic Ya.Kolas *On the Stretches of Life* (1929) about young lovers who unite the peasants of their village in an effort to drain the local swamp. It is directed by the famous pre-revolutionary director V.Gardin. REVIEWS: the authors failed not only to overcome the drawbacks of the story (the hero is too positive) but aggravated them; as a result a caricature of the Soviet youth was made; the authors don't know the contemporary countryside; they are unduly carried away by the "exotic nature" of the countryside and the demonstration of national customs; the photography is remarkable; it is a vivid manifestation of the ideology of national democracy in the Belarusian cinema; the illustrative schematic approach to the topic — a characteristic feature of many films about modern life at that time — turned out to be an outrageous caricature of the Soviet youth. (Has not been preserved).

ЧЕТЫРЕСТА МИЛЛИОНОВ (ЧАТЫРЫСТА МІЛЁНАЎ) (FOUR HUNDRED MILLION)

— нем., ч/б, 7 ч., 1912 м (вар. 1929 г. — 1894 [ГФФ — 1800] м), в/э 16.IV.1929 г.

Др. назв. "Джоу Де-шен", "Путеводные огни", "Огни Китая".

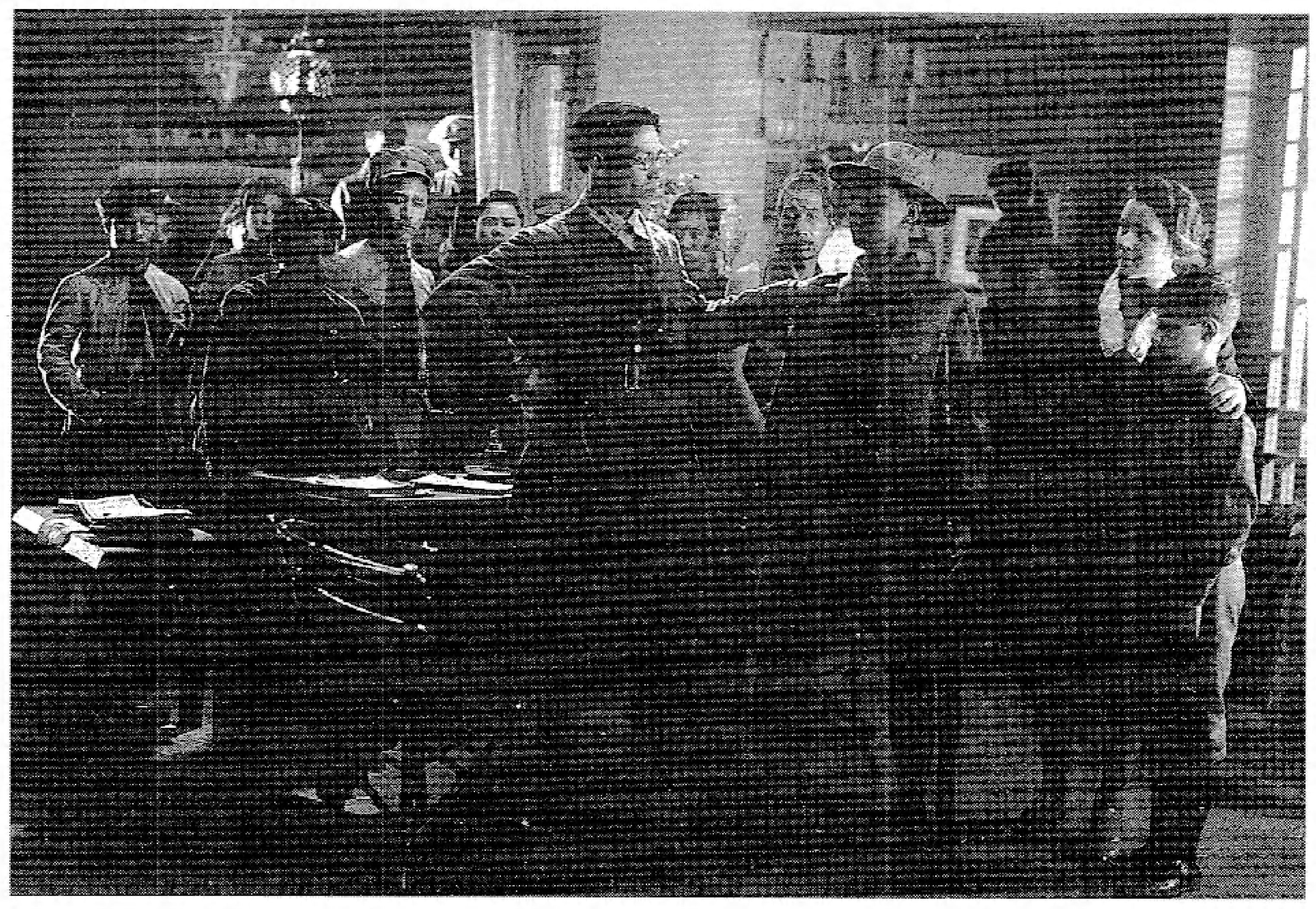
Сц. Я.Бабушкин, В.Гардин; реж. **Владимир Гардин**; оп. Д.Шлюглейт; худ. В.Егоров, А.Арапов; монт. В.Островский. В ролях: Т.Булах (Елена Николаевна), В.Викулин (Арчибальд Стэн), Н.Райд (Салтыков), Г.Доленго-Егорова (Салтыкова), А.Шадурский (советский консул), С.Шишко (Калугин [Мерзаковский]), Л.Добровольский (Чеппинг), Чу Ше-ван (Джоу Де-шен), Син Шу-тин (Люй Тай), Лю Чан-шан (начальник гарнизона), Чжан Дин-дуй (Ли Чан), Ян Чин-Джу (комсомолец), Чжан Дин-Лун (осведомитель), А.Кизерицкий (Сережа).

Совместное производство с к/с "Востоккино".

Фильм не сохранился.

Социальная драма.

Большой китайский город. Представление национального театра в присутствии лорда Чеппинга, руководителя колониальной администрации, прерывается сообщением осведомителя о бунте "красной черни". По решению подпольного революционного комитета во главе с коммунистом Джоу Де-шеном восставшие против тирании "заморских белых пришельцев" занимают центр города и городской театр. Банкир Люй Тай созывает экстренное совещание союза защиты порядка и дает деньги Чеппингу на организацию карательных отрядов. Начальник гарнизона вводит в город войска. Разгромлено консульство СССР, подожжен театр. Елена Николаевна Кречетова, жена Джоу Де-шена, разыскивает своего сына Сережу и сына соседки —комсомольца Ли, пошедших на митинг в театр. Три дня держатся восставшие, но силы неравны. Они вынуждены отступить. Начинаются обыски, аресты, расстрелы. Обыскивавший дом Елены русский эмигрант Калугин, ныне работающий на англичан, находит ее старые дневники, где упоминается имя его сослуживца Салтыкова. Выясняется, что когда-то офицер-белогвардеец Салтыков изнасиловал Елену и Сережа — его сын. По фамилии Елены устанавливается, кем является арестованный колониальной полицией мальчик, и Салтыков понимает, что есть возможность шантажировать ее. Он назначает Елене встречу и требует сведения о повстанцах в обмен на освобождение Сережи. Елена отказывается. Ее арестовывают... Последние отряды восставших покидают город. Тяжело узнать Джоу Де-шену о гибели близких. У каждого из участников восстания есть потери. Но борьба продолжается.



Кадр из фильма

"О настоящих 400 миллионах... зритель, собственно, ничего не узнает. Картина посвящена гражданской войне в Китае, но события, относящиеся к этой войне, показаны сбивчиво, туманно, сумбурно. Встречаются сцены явно неправдоподобные. Например, вождь китайских коммунистов носит красноармейскую форму в присутствии... интервентов и китайских жандармов, во времена... свирепого белого террора... Социальный состав повстанцев крайне неясен... Сцены боев поставлены на скорую руку. Нестройные толпы вооруженных людей бегут в страшном беспорядке... В смысле разнообразия борющихся групп гражданская война в Китае является достаточно сложной, и строить здесь картину по образцу наших приключенческих фильм из времен гражданской войны вряд ли целесообразно. А между тем именно по этому пути пошел режиссер... У него даже как будто бы не хватило тем из китайской жизни, и он вставил сюжетную интригу, никак с Китаем не связанную... Для знакомства с бытом населения Китая картина дает очень мало... Четыре пятых ее снималось в наших павильонах, а остальные кадры вырезаны из хроники... Нельзя картину на такую ответственную тему делать наспех, используя знакомый стандарт... Получается та самая третьеразрядная экзотика" (Б-к И. "400 миллионов" // КЗ. 21.IV.1929).

"Лента... может служить прекрасным примером того, как можно опошлить самую большую и ответственную тему. Сложный социальный переплет китайских событий, революционный взрыв, потрясший устои многовекового рабства, богатейший бытовой материал Китая — все это в картину не вошло... В густейшем месиве из... томительных манифестаций и голых политических лозунгов беспомощно тонут обрывки мелодраматической интриги. Если прибавить к этому "выдержанный" местный колорит — баррикады на Мойке, картонажные сражения и трикотиновые пальто от Ленинградодежды на улицах Пекина, то лицо самой низкопробной халтуры выступит здесь совершенно отчетливо" (Рокотов Т. Смотрим на этой неделе // ЛГК. 23.IV.1929).

"...[Руководство Белгоскино] создало положение, поставившее меня перед необходимостью несколько раз перерабатывать сценарий (даже в условиях начавшейся съемки), окончательная форма которого исказила до неузнаваемости мой первоначальный план... Ненормальные условия, в которых зачастую приходится проводить свою работу режиссеру, не учитываются ни общест-

венностью, ни критикой, всецело обрушивающейся только на постановщика" (Гардин В. Письмо в редакцию // ЛГК. 14.V.1929).

"...Огромный по значимости материал использован для создания пошлейшей картины. Китайская революция до сих пор была показана на нашем экране только в хроникальной фильме "Шанхайский документ", сделанной с нужной серьезностью и с превосходным мастерством... Гардин попытался изобразить революционный Китай в "игровой" фильме. Но лучше было не браться за эту задачу, обладая такими низкими художественными средствами и таким безнадежно обывательским пониманием величайшей революционной эпопеи нашего времени. Иначе, как "стряпней", трудно назвать эту оперную постановку, беззастенчиво искажающую смысл великих событий и захлебывающуюся в перипетиях мелодраматического сюжета самого низкого сорта" (Алперс Б. Замыслы и осуществления // КП. 19.V.1929).

"...Як няўдала зроблен фільм... Няма ў ім ні рэвалюцыйнага Кітаю, ні Кітаю наогул. Замест патосу паўстаньня — ўздымы рук, сумятня, якая вельмі слаба нагадвае барыкадныя бойкі. І на гэтым фоне разгортваецца мэлёдрамічная інтрыга... Фільм робіць уражаньне насьпех, абыяк зьлепленага. Гэту працу... Гардзіна трэба лічыць цяжкім правалам: ён з ёю ня справіўся" (В. "400 мільёнаў" // Зьвязда. 7.VI.1929).

"Явно непосильная тема, при весьма ограниченных средствах и силах заранее обреченная на неуспех, при окончательном своем оформлении дала яркий образец самой низкопробной халтуры... Кульминационное место фильма — восстание, выполнено шаблонно и неубедительно. Однообразная, ритмичная жестикуляция толпы, выразившаяся в бесконечном поднятии рук, надоедлива, монотонна и неестественна. Нарастание темпа событий распыляется в обилии надписей. О самом же стиле картины и говорить не приходится... "400 миллионов" — конкретное выражение крайне вредной тенденции в нашем кинопроизводстве — тенденции к опошлению больших общественно-политических тем, которому пора положить предел" (Д. "400 миллионов" // Рабочий. 8.VI.1929).

"...Художественный уровень этого произведения был невысоким. Причиной этого было очень приблизительное знание авторами разрабатываемого материала. А отсюда, как следствие, — слабость драматургии, схематичность и невыразительность образов" (ИБК. Т. 1. С. 50).

Библиография: Новые картины Белгоскино // Рабочий. 14.XI.1928; Кін М. Бліжэйшыя пастаноўкі Белдзяржкіно // Зьвязда. 7.XII.1928; Янушкевіч Аб далейшых шляхох разьвіцьця кінадзейнасьці ў БССР // Зьвязда. 25.IX.1929; Чистка ЛЕНАРРКА продолжается // 1.V.1930; Х.Х. Белгоскино сегодня // Кино. 22.I.1931; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 118; ГВ. С. 52—54.

A social drama about the uprising of the workers in the Chinese town of Canton in 1927, about the destiny of the rebellion leader and his family. Directed by the famous Russian pre-revolutionary director V.Gardin. REVIEWS: the national colouring was poorly conveyed (China was filmed in Leningrad); an opera-like production which distorts the meaning of great events, the melodramatic plot is of the lowest kind; with poor financing the film was doomed to failure; the inadequate knowledge of the material by the authors made the film an artistic failure. (Has not been preserved).

1929

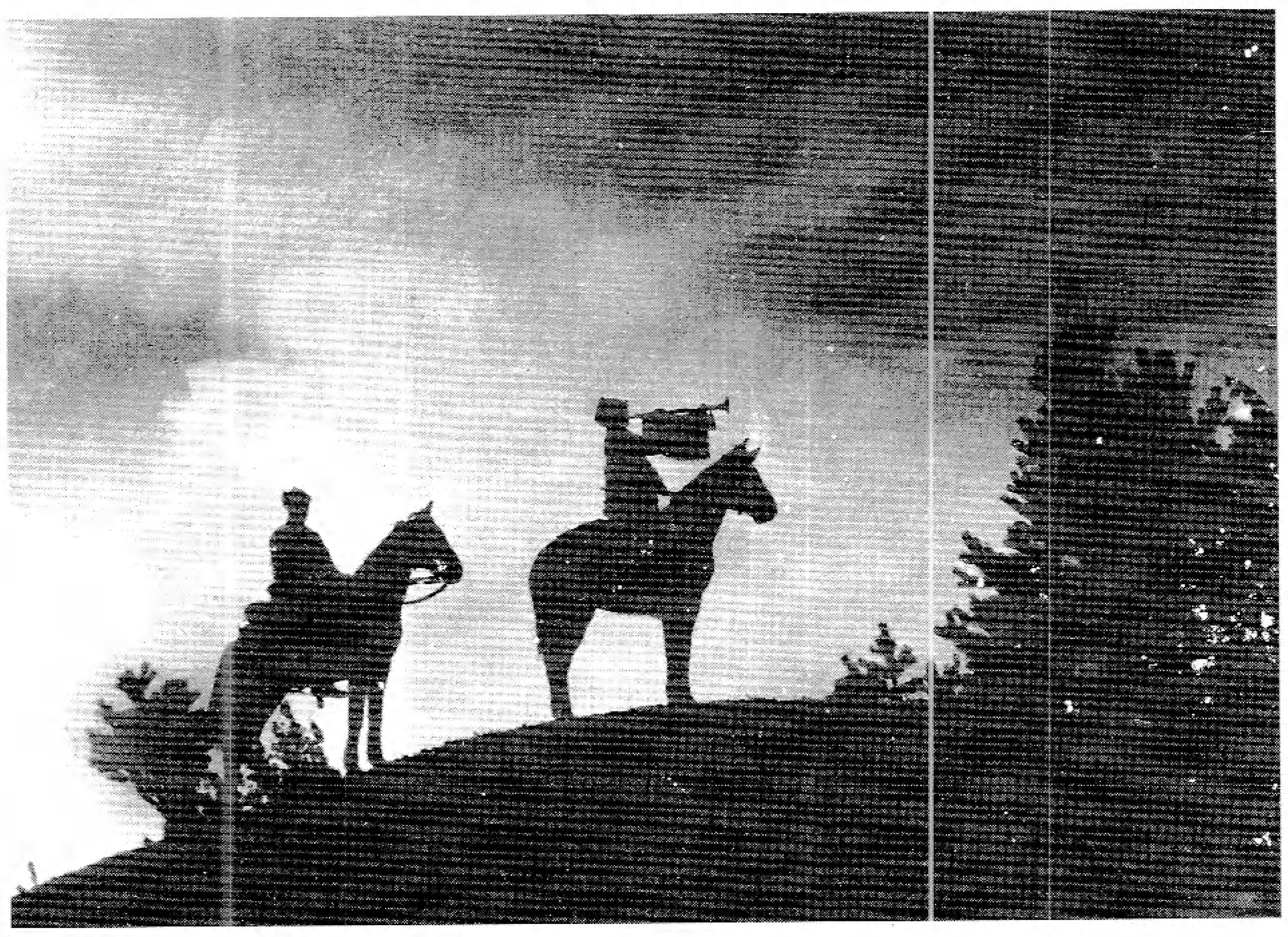
В ОГНЕ РОЖДЕННАЯ (У АГНІ НАРОДЖАНАЯ) (BORN IN FLAMES) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 м [ГФФ — 5 ч., 1587 м] (вар. 1932 г. — 1583 м), в/э 3.III.1930 г.

Др. назв. "Великан".

Сц. А.Вольный; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Д.Шлюглейт; худ. М.Литвак. В ролях: А.Заржицкая (женщина из местечка), Б.Азаров (ее сын-бедняк), Н.Витовтов (полковник), И.Похитонов (князь Сапега), Б.Феодосьев (Булак-Балахович).

Историко-революционная эпопея.

Фильм в символической форме рассказывает об истории белорусского народа, его многовековой борьбе за свое освобождение... Непролазные болотные топи. Крепостные, прокладывающие дорогу для пана Сапеги, измучены непосильной подневольной работой. Но не угасает мечта о счастье. В купальскую ночь танцуют в праздничных светлых одеждах парни и девушки. Молодые ищут в лесу цветок папоротника — цветок счастья. Но проходит жизнь, а мечты о счастье остаются несбыточными... Идет гражданская война. Завоевания советской власти приходится защищать от многочисленных врагов: немцев, Белорусской добровольческой армии Булак-Балаховича, поляков. Рада Белорусской Народной Республики отбирает у крестьян землю, продает в Европу строевой корабельный лес. От крестьян требуют присягать последнему отпрыску Гедиминов — князю Сапеге. Но в деревнях и местечках остались лишь старики, женщины и дети. И Сапегу встречают только священники разных конфессий. В одном из местечек красный разведчик убивает полковника-балаховца. За это местечко уничтожают, а его жителей расстреливают. Звучит сигнал тревоги: "Отечество в опасности!" И вот уже вместо одного горниста на холме — десятки, сотни, тысячи всадников. Пустеют заводские цеха, останавливаются станки, рабочие уходят на фронт. Красная Армия изгоняет оккупантов с белорусской земли. Заканчивается война, начинается период восстановления. Вместо бронепоездов появляются жатки, солдаты превращаются в крестьян, на месте руин вырастают фабричные трубы, оживают заводские цеха, вновь начинают работать станки. На полях, где проходили сражения, колосится пшеница. Строятся новые заводы и электростанции, сооружаются каналы. Часовой на страже границ республики символизирует победный итог борьбы белорусского народа за свое освобождение.



Кадр из фильма

"Тарчма ляцяць традыцыі і штампы. Імклівы паток вобразаў і сымбалеў прарываецца праз экран і плешча гарачай хваляй у сэрца. Ніякага "сюжэту", ніякіх "гэрояў" — тых абавязковых атрыбутаў, да якіх прывучыла нас старое мастацтва. "Гэрой" пераламляецца ў дзесятках вобразаў. І ўспыхвае на экране то азлобленым тварам прыгнечанага панам селяніна, то чорнымі пакутнымі вачыма маці, то шырокай ухмылкай загарэлага будзёнаўца. "Сюжэту" няма — ёсць учора, сёньня і заўтра Беларусі, расказанае мовай ажыўшых рэчаў і дынамікай чалавечых мас... Тое, што бясплодна пыталіся расказаць ранейшыя фільмы Белдзяржкіно, — толькі цяпер — у сьмелых і рэволюцыйных кадрах "Волату" атрымала сваё мастацкае зьдзяйсьненьне... Гэта — мова новага мастацтва. Яна яшчэ шурпатая, неабцёсаная. У фільме ёсьць мэханічна зьвязаныя кадры, часам адчуваеш шаржыраваньне, многае недасказана (напрыклад, зусім не паказана партызаншчына). Але гэта новая мова і ў гэтым вялізарнае значэньне "Волата". Сьмелае наватарства, праяўленае ў фільме, ідзе ад тэй самай крыніцы, адкуль бяруць свой пачатак работы Эйзэнштэйна ("Акцябр", "Старае і новае") і Даўжэнка ("Арсэнал"), — гэта значыць ад самага лепшага, што ёсьць цяпер у расійскім і ўкраінскім кінамастацтве. Скупасьць і пукатасьць вобразаў, кавалерыйскі тэмп, адпаведны тэмпам эпохі, прастата і яснасьць ідэі, ярка выяўленая палітычная ўстаноўка — вось рысы гэтага мастацтва... Філістэры і перманентныя "скептыкі" ўсіх рангаў пачнуць калупацца ў дробных недахопах, пачнуць сумныя абрыдзеўшыя разважаньні наконт "агітацыйнасьці" і "мастацкай праўды" і г.д. і г.д. Няхай. "Волат" — не для іх. Гэтую фільму зразумее і ацэніць тая маса, якая зьяўляецца яе сапраўдным гэроем" (Гольдбэрг М. Комсамольскае прывытаньне "Волату" // ЧЗ. 7.І.1930).

"Яскравыя малюнкі шуканьня "кветкі шчасьця", прыгожасьць асобных малюнкаў робяць карціну глыбока эмацыянальнай. Ёсць простыя, звычайныя, ледзь прыкметныя, але незабытныя моманты... У "Волаце" яскрава паказана, што яе [Савецкую Беларусь] стваралі, безумоўна, не нацыянал-дэмакраты... Расейскі пралетарыят на чале з камуністычнай партыяй — кіраўнік у барацьбе за Савецкую Беларусь. Працоўнае беларускае сялянства і мястэчковы саматужнік —актыўныя ўдзельнікі ў гэтай барацьбе. Роля кожнага з іх яскрава паказана... "Волат" у агульным, безумоўна, — мастацкая рэч. Але тут, як і ў радзе іншых карцін, ёсць шмат схэматызму, ёсць трафарэтныя, сто разоў ужо пераказаныя прыёмы... Некалькі слоў наконт надпісаў... У "Волаце" яны кароткія, прыгожыя і зразумелыя. Трэба і ў далейшым практыкаваць такія надпісы. Бо вялікі і ня цікавы надпіс так ці іначай стамляе гледача... У гэтай карціне, больш чым у якой-небудзь з фільмаў Белдзяржкіно, заўважаецца імкненьне даць карціну згодна сталінскай фармулёўкі — нацыянальная па форме і пралетарская па зьместу" (N. Гаманілі з гаем, гаманілі з полем... // СБ. 7.І.1930).

"...Первая большая настоящая победа Белгоскино... Нам показали не только исключительно захватывающее, полное живого действенного драматизма зрелище, но и картину, имеющую несомненную историко-социальную ценность... [Авторам] удалось... претворить основную идею картины... при помощи тонко преподанных художественных образов — правдивых, волнующих, убеждающих, пропагандирующих... Еще недавно мы были зрителями "Кастуся Калиновского" — картины, полной внешней мишуры, пронизанной бессильным желанием найти обязательно

"своего" национального героя... Впрочем, — "свой" или шляхетский — на этот вопрос [лживая по своей исторической и социальной сущности] картина... не дала ответа... Картина ["Гришка-свинопас"] в художественных показах... столь памятных событий... не останавливала внимание зрителя на социальной сущности этих событий... Постановка ["Великана"]... означает, что Белгоскино порвало с прежней косностью, которая наблюдалась в его постановочных работах... Острая сатира... переплетается с моментами подлинной трагедии. Постановщик скуп... Вот почему трагедия у него не переходит в мелодраму. Но от этого только выигрывает сила художественного воздействия на зрителя... И еще одно весьма ценное и важное в показе белорусской деревни времен оккупации — зритель не только видит, но как бы ощущает бесконечную ненависть, которую испытывают крестьяне ко всем этим... золотопогонным или одетым в сюртуки и цилиндры панам" (Д.З. "Великан" // Рабочий. 8.I.1930).

"О Красной Армии появляется мало картин и часто никуда не годных... [Эту картину]... смотрели и обсуждали в ряде частей. Признали, что... безобразно показана Красная Армия... Не так [она] создавалась... Бороться было трудно. Победа доставалась очень тяжело. А в картине показано, как крестьяне садились на лошадей и Красная конница уже готова... Нелепость эпизодов гражданской войны доводит до возмущения... На собраниях в Ленинградском гарнизоне единогласно постановлено признать картину политически не выдержанной и не подлежащей выпуску на красноармейский и краснофлотский экран" (Осуждена // Красноармейское кино. 1930. № 1. С. 13).

"Картина показывает шатания режиссуры от историко-документальной фильмы до мелодрамы. В этом метании из стороны в сторону и кроется основной недостаток... Тематически обширный материал плохо организован, и если местами воздействует на чувства зрителя, то в целом оставляет его разочарованным. Специфические особенности гражданской войны на данном участке (чего стоит хотя бы сложный переплет национальных отношений) остаются для него невыявленными. Кроме того, картину портит дешевый символизм, поданный в ряде кадров, чтобы обобщить показанные эпизоды и сделать политически необходимые выводы. Так как кадры местами мало убедительны, то и символические обобщения еще хуже... Слабый и расплывчатый сценарий, неизвестно в чем выразившаяся "консультация" и скромные возможности режиссуры, которая пока еще не располагает данными для картин большого масштаба. Тем не менее, отдельные кадры (главным образом, изображающие батальные сцены и, отчасти, массовые движения) сделаны неплохо. Большая доля успеха принадлежит оператору" (Клейнер И. "В огне рожденная" // КиЖ. 1930. № 9. С. 5).

"Фильма... рабски копирует картину... Довженко "Арсенал"... [где также] чувствовалась слишком большая перегрузка символами... [Однако] героическая борьба трудящихся Белоруссии сведена у Корша к мотивам приключенческой фильмы. Рабочий-большевик превращается в искателя приключений, который появляется как раз вовремя, где его ждут, никогда не отказывается от поединка с врагом и никогда не терпит поражений. Красная армия подана в стиле лубочных чудо-богатырей, которых не берет ни танк, ни пушка, ни пулемет (тут опять извращение одного из символов Довженко). Некоторые формальные достижения в построении кадров надлежит всецело отнести к весьма крепкому мастерству оператора" (Фельдман К. "В огне рожденная" // Веч. Москва. 6.III.1930).

"...Создание эпопеи, достойной этого материала, белорусскому кино еще явно не под силу. Разрозненность кусков, отсутствие крепкой спайки, неудачные сочетания, отсутствие стройности в развертывании действия — вот что не дает картине захватить зрителя пафосом борьбы и строительства. Туманная символика и экскурсы в прошлое приводят к недоходчивым провалам, элементы строительства и созидательной работы даются заезжими кадрами, неспособными вскрыть сущность творческого процесса народившейся новой советской республики" (Арнольди Э. "В огне рожденная" // КФ. 31.III.1930).

"Пасьля "Лясной былі", карціны ў огуле ня кепскай, але грэшнай тым, што ў ёй была забыта вядучая роля пралетарыяту, пасьля "Хвоі гамоняць", карціны адкравенна бульварнай, з прэтэнзіяй на "ўласнага" Дугласа Фэрбэнкса, пасьля, нарэшце, "Кастуся Каліноўскага" — гэтага найбольш поўнага ваплашчэньня беларускага нацыянал-дэмакратызму — нельга ня вітаць зьяўленьне "У агні народжанай", якая ў асноўным правільна ставіць і вырашае пытаньне аб галоўных сілах вызваленьня Беларусі. Але разам з тым карціна ня вольна ад цэлага раду недахопаў... Гэта адсутнасьць моцнай сюжэтнай лініі. Загэтым карціна атрымалася якойсьці бясхрыбетнай і, ня гледзячы на свой кароткі мэтраж... доўгай і расьцягнутай. Тут бясспрэчная віна сцэнарыста, які ня здолеў у патрэбнай ступені насыціць фабульны бок карціны сюжэтнасьцю. У выніку, увага гледача расьсейваецца і слабее... Ідэолёгічны промах. Правільна падкрэсьліўшы вядучую ролю рабочае клясы ў справе барацьбы за вызваленьне Беларусі, аўтары фільма дапусьцілі пэўны перагіб, не паказаўшы ўдзелу асноўных мас сялянства... Напэўна, аўтары фільма ставілі сваёй мэтай стварыць штосьці накшталт беларускага "Арсэналу". І сапраўды, у карціне маецца рад бліскуча выкананых з тэхнічнага боку кадраў, якім магла б пазайздросьціць кожная савецкая карціна. Але цэльнасьці, маналітнасьці і таго ўражаньня, якое дае "Арсэнал", усё ж не атрымалася, і гэтыя бліскучыя кадры (сцэны ў Беларускай Радзе, рух войск і шм. інш.) здаюцца нібы штучна насоджанымі ў тканіну фільма. Тут сцэнарысты яўна адстае ад рэжысёра і апэратара, якія праявілі досыць высокую ступень кінокультуры... І застаецца толькі пашкадаваць, што паміж ідэолёгічным узроўнем фільма і яго мастацкім ваплашчэньнем стварыліся некаторыя "нажніцы" (Кін А. "У агні народжаная" // Палеская праўда. 12.IV.1930).

"[Картина] выгодно отличается от многих других картин о гражданской войне. Здесь нет обычной сексуальной "подкладки", фокстротов и т.д. ... Хорошая картина. Ее нужно показывать широким массам трудящихся города и деревни, особенно сейчас, когда над Советским Союзом вновь сгущаются военные непогоды" (Л-ев Н. "В огне рожденная" // Степная правда. 22.VI.1930).

"Художники стремятся охватить необычайно много, они жадно грабастают время, события, факты. Они еще не научились взять немногое и проникнуть в самое сердце действительности, чтобы отдельное явление зазвучало, как песня целого. Это жанр хроники. События сцепляются, еще не развернувшись, они уступают место следующему в этой событийной очереди, еще не раскрыв себя до конца. Это не единое обжигающее пламя, а множество огней, вспыхивающих в разных концах и иногда по разному поводу. Много массовок, митингов, зато мало характеров, которые бы врезались, как острый клинок, в действительность" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"Вельмі часта, замест выяўлення канкрэтна-адчувальнага зместу вобраза, мы мелі падмену вобраза эфектным, надзвычай абстрактным, вонкавым выражэннем яго. Гэта асабліва яскрава заўважалася ў [гэтай] рабоце Корша... дзе ўмоўна-сімвалічны малюнак кадра заменьваў жывое цела таго ці іншага вобраза, мастацкай думкі" (Бобрык Я. Фармалізм і натуралізм у кіно // ЛіМ. 7.V.1936).

"Творческий замысел режиссер... и оператор... выразили средствами монтажного кинематографа. Недостатки сценария... построенного по стилевым канонам агитпропфильма, искупались изобразительным решением... Щедро применяя зеркала и линзы, обратную съемку, стоп-камеру, авторы иногда теряют чувство меры, чрезмерно усложняют киноязык произведения... Очень слабо очерче-

ны в фильме представители народа, борющегося с оккупантами. Иногда реальные картины освободительной борьбы заменяются монтажными аттракционами, которые усложняют понимание истинного смысла происходящих событий" (ИБК. Т. 1. С. 66—71).

"...Картина сильна не в целом, а в частностях. В целом же она... оставляет впечатление стилевой эклектичности. Но неправильно было бы объяснить это лишь неумелостью молодого режиссера... Начинался новый период. От широких обобщений и масштабного показа революционных масс кино переходило к более детальному, аналитическому рассмотрению человека... В фильмах этого переходного времени как бы скрещивались две эстетические системы, зачастую разрывающие целостность произведения. Принято противоречия эти связывать с приходом звука, но корни их, очевидно, в изменениях, происшедших в самой жизни, в изменении отношения к самому материалу... В "центр координат" был помещен характер нового человека. И как все новое, раскрыть его удалось не сразу... Начинается фильм как сказ о "цветке счастья"... Где-то с середины фильма начинается история крестьянского паренька... В конце вновь возобладает поэтический стиль... Понятны упреки критиков, желающих поближе познакомиться с героем... Но в самой манере фильма не было места для подробного рассказа. Чтоб развязать завязанные ими же фабульные узлы, режиссеру и сценаристу приходилось нарушать стилевое единообразие" (Стамболцян Н. Владимир Корш-Саблин // 20РБ. С. 154—173).

"Для решения сложной творческой задачи... использованы приемы и средства кинематографической выразительности, определяющие стилистику наиболее значительных историко-революционных фильмов 20-х годов... Да, в ней нетрудно разглядеть былинность, эпику довженковских "Звенигоры" и "Арсенала", эйзенштейновскую или пудовкинскую метафоричность. Однако они определены характером отображаемых событий и авторско-режиссерским восприятием их... Навеянное не было взято "напрокат", а вызвало органичные собственному замыслу сцены и эпизоды, общую тональность и переменчивую контрастность... Картине недоставало олицетворения событий в "сквозной" человеческой судьбе" (КДвЖ. С. 31—35).

Библиография: Л.Э. "Великан" на улицах Минска // Рабочий. 31.VIII.1929; Кацнельсон Л. Продолжаем киномитинг // РиТ. 1931. № 5. С. 6; Праф. Iезуiтаў, Губарэвiч К. Беларуская кiнематаграфiя // ПР. 1934. № 11. С. 119; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 98—99; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 80—81; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкiно // ЛiМ. 11.IX.1935; ИСК. Т. 1. С. 614—616; Падбярэзскi Г. Першыя кiнаметры адпаго шляху // ЛiМ. 22.VIII.1969; ЭГН. С. 47—48; СПД. С. 71.

This historical revolutionary epic in a symbolic form tells about the centuries-long struggle of the Belarusian people for their liberation. It was a debut of Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin based on the screenplay of the famous Belarussian writer A.Volny. REVIEWS: the artistic innovations of this original film come from the same source as the films of Eisenstein and Dovzhenko; during the discussions in the military units the film was censured for the distortions in the way the history of the creation of the Red Army was shown as well as for the absurdity of the scenes of the Civil War; the authors intended to make something like the Belarusian *Arsenal* but the film lacks integrity characteristic of Dovzhenko's movie; though the plot scheme corresponds to the canons of the agitpropfilm it is combined with an interesting artistic form made in the style of the Soviet montage cinema but in some scenes the language of the film is too sophisticated; the film is powerful in its particulars but on the whole it is stylistically ecclectic, and this can be accounted for by the beginning of a new period in the development of Soviet art: from wide generalizations and depiction of the masses the cinema was passing over to the analytical depiction of human character.

ДО ЗАВТРА (ДА ЗАЎТРА) (SEE YOU TOMORROW)

— нем., ч/б, 7 ч., 2065 [ГФФ —1947] м (п/м вар. 1936 г. — 1780 м, вар. 1937 г. — 1753 м), в/э 20.VIII.1929 г.

Др. назв. "Белый омут".

Сц. И.Бахар, Ю.Тарич; реж. **Юрий Тарич**; оп. Д.Шлюглейт, Н.Наумов-Страж; худ. М.Литвак. В ролях: Р.Свердлова (Лиза), Г.Самойлов (Язэп), Л.Данилов (Казик, его друг), К.Чебышева (Анна Боверда), Н.Прозоровский (Борис), Н.Витовтов (Куракин), И.Худолеев (судья).

Социальная драма.

Действие фильма происходит в Западной Беларуси, входившей в 20-е годы в состав Польши. Дети белорусов учатся в специальной гимназии. Дети-сироты живут в гимназическом приюте в нищенских условиях: начальница приюта Боверда присваивает вещи и продукты, присылаемые им в благотворительных посылках. Гимназисты проявляют интерес к жизни в Советской Беларуси, читают советские газеты. По доносу сына начальницы приюта Бориса, который также учится в этой гимназии, за распространение нелегальной литературы арестовывают ученика старших классов Язэпа Шумейко. Гимназисты объявляют бойкот Борису. Со словами "в вашей хамской гимназии я учиться не буду" он уходит и поступает служить в полицию. Подругу Язэпа Лизу Малевич выгоняют из гимназии за попытку подготовить для него передачу в тюрьму. Лиза вынуждена наняться служанкой в мясную лавку пани Пухальской. Увидев приколотые Лизой к стене фотографии Купалы, Коласа, Чарота и других белорусских писателей, она срывает их: "Чтоб у меня в доме этих хамов не было!" Муж Пухальской, бывший русский князь Куракин, пытается изнасиловать девушку. Защищаясь, Лиза убивает его. Во время ареста полиция находит в ее вещах литературу, оставленную на хранение выпущенным за отсутствием улик Язэпом. Лизу обвиняют в политическом убийстве, совершенном якобы по указанию Москвы. Несмотря на несовершеннолетие, ее приговаривают к каторжным работам. Во время суда гимназисты во главе с Язэпом



Р.Свердлова — Лиза, Г.Самойлов — Язэп

разбрасывают в зале листовки “Долой фашистский суд!”, организуют демонстрацию протеста. Отняв у Бориса, охранявшего в числе других полицейских здание суда, форму и переодевшись в нее, Язэп с помощью товарищей освобождает Лизу. Придя на занятия, гимназисты обнаруживают на дверях приказ: “Гимназия закрыта до особого распоряжения”. Язэп, Лиза и Казик решают перейти границу, чтобы жить в СССР. “До завтра!” — говорят они, уезжая.

“...Это художественно зрелое произведение, освобожденное от бутафории, трафарета, сделанное с той хорошей скупостью, которая свидетельствует о большой культуре не только режиссера и оператора, но и всего коллектива. В картине с одинаковой выразительностью играют и люди и вещи. Это — первый реалистический показ Белгоскино, лишенный слащавой и сентиментальной навязчивости, к сожалению, до сих пор бывших неотъемлемыми атрибутами каждой картины Белгоскино. Тема картины разработана тщательно. Режиссер мобилизовал даже незначительные мелочи для усиления впечатления. Но именно потому, что эта картина хороша, что при демонстрации на киноконференции ее встретили овацией, мы хотим остановиться на слабых сторонах картины, безусловно снижающих ее цельность. Тем более, что эти недостатки не случайны, а симптоматичны. “До завтра” — это значит — до завтра революции, до светлого завтра освобождения белорусских трудящихся, находящихся под игом фашистской Польши. Только так должна быть понята эта картина. Но как мало сделано для углубления этой темы, для такого ее расшифрования. Действие сужено стенами гимназии, действующие лица только учащимися... Нарочитое выделение протеста молодежи из общего протеста всех трудящихся, угнетенных фашистской Польшей, — основная ошибка, принижающая социальную значимость картины. Где корни того социального конфликта, нарастание которого на маленьком участке показывает картина? Кто они, эти бунтующие учащиеся? Кто окажет им поддержку, если они выйдут на улицу не только для освобождения своей ученицы? Какие лозунги будут тогда на их знаменах? Изолированный ли это протест кучки недовольных школьным режимом учащихся, или это маленький участок большого революционного фронта трудящихся всех национальностей Польши? Картина не отвечает на эти вопросы. Это умаляет ту безусловно положительную роль, которую картина имеет, и лишает ее той социальной полновесности, наличие которой могло бы выдвинуть картину в число лучших картин Союза” (Езерский С. “До завтра” // Рабочий. 20.VIII.1929).

“Згрупаваньне ўсёй увагі на адной толькі масе школьнікаў можа было б і добрым мэтадам для мастацкага ўзьдзейнічаньня, але толькі пры той умове, калі ня былі б забыты, зусім абойдзены рабочая кляса і працоўнае сялянства Заходняй Беларусі, якія стогнуць пад панскай няволяй. Трэба было б паказаць, што бунт групкі беларускіх вучняў ёсьць прадукт рэвалюцыйнага руху сярод працоўнага насельніцтва Заходняй Беларусі. Таксама варта было б пастаноўшчыкам паказаць, што ў Заходняй Беларусі, праўда, падпольна, у загоне, але ўсё ж існуе і працуе камуністычная партыя і камсамол... Аб гэтым ні слова ў фільме. Рэжысэрская апрацоўка сцэнарнага матар’ялу знаходзіцца на большай вышыні, чым у ранейшых фільмах Белдзяржкіно. Добрая “муштроўка”, сыгранасьць і ўдала выкананыя артыстамі ролі надаюць карціне даволі значную мастацкую вартасьць” (Д-і. “Да заўтра” // Зьвязда. 23.VIII.1929).

“Спроба выявіць нацыянальна-вызваленчую барацьбу ў Заходняй Беларусі... не ўдалася, а палітычна карціна... зьяўляецца шкоднай... Бяручы групу вучнёўскай моладзі як паказальніка тэй гэраічнай барацьбы... аўтары... як бы працавалі па-за тымі падзеямі, якія адбываліся за апошнія гады... У іх кіраўнікі гімназіі (ці не Астроўскага яны думалі!)... хай умеркаваныя, але ўсё ж барацьбіты супроць акупацыі. Час ужо ведаць, што тая частка інтэлігенцыі, якая стаяла на чале гімназіі, даўно ўжо знаходзіцца ў лягеры фашызму... Барацьба рэвалюцыйнай вучнёўскай моладзі праходзіць па-за ўсякай сувязьзю з барацьбой працоўных мас... хаця іменна гэтае апошняе параджала сьмелыя і адважныя выступленьні моладзі... Амаль асноўным стрыжанем усёй барацьбы... становіцца барацьба за нацыянал-дэмакратычны гэрб “Пагоню”. “Мастакі” з Белдзяржкіно штучна, наперакор сапраўднасьці, прышылі да шапак усіх вучняў гімназіі (нават камсамольцаў), намалявалі гэты гэрб нават на шыльдзе гімназіі... Час бы ведаць, што... рэвалюцыйная частка [вучнёўскай моладзі] — змагаецца ня толькі супроць белага арла, але і супроць буржуазнай нацыянал-дэмакратычнай беларускай “Пагоні”, якая стала сымбалем луцкевіцкага нацыянал-фашызму, гэтага вернага саюзьніка польскіх акупантаў... Час ужо больш рашуча паставіць... пытаньні аб... ўзмацненьні ідэалёгічнага кіраўніцтва дзейнасьцю Белдзяржкіно” (Янушкевіч. Аб далейшых шляхох разьвіцьця кінодзейнасьці ў БССР // Зьвязда. 25.IX.1929).

“Материал этой картины по-настоящему свеж и оригинален... Однако, лента “До завтра” в очень небольшой степени справляется со своим серьезным тематическим заданием. Технически очень плохо сработанная, она грешит в первую очередь поверхностно неглубоким подходом к теме... Так же легковесны и все мотивировки сценария. Наконец, в 6-й части вещь сбивается на обычнейшую мелодраму, с покушением на изнасилование, убийством и т.д., что значительно снижает политическую значимость фильмы. Со стороны формальной картина сделана очень добросовестно и грамотно, хотя качество отдельных кусков неравноценное. В целом, для Белгоскино — художественный уровень фильмы значительно выше среднего. Следует отметить безусловно хорошую игру актеров и в первую очередь — успех Розы Свердловой, впервые после “Бумажной ленты” показавшей высокий класс актерской работы” (Рокотов Т. “До завтра” // ЛГК. 28.IX.1929).

“Картина драматична, интересна, несомненно свежа по материалу. Тарич удачно показал и гимназический быт и эмигрантское окружение гимназии, но в картине нет большой социальной перспективы, она напоминает прежние “гимназические” драмы с установкой на индивидуальные судьбы подростков. Это умаляет политическую значимость картины и придает ее содержанию характер эпизодичности, а не типовой обобщенности” (Волков Н. Советские фильмы // Известия. 18.XI.1929).

“Картина... является одним из лучших произведений кинематографии СССР на тему о Западе... Какие-то теплые токи, как хороший летний дождь, пронизывают эту картину. [Режиссер] нашел хороших актеров (особенно хорошо играет Свердлова), он поставил их в жизненные и эмоциональные положения, он завязал сюжет крепким узлом” (Динамов С. Тематика киноискусства Советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

“Мастацкае значэнне Тарычэўскіх фільмаў заключаецца, несумненна, у яго імкненні рэальна паказваць характэрнае і тыповае ў нашай рэчаіснасці праз жывыя вобразы сваіх твораў. Праўда, фармальныя шуканні совецкай кінематаграфіі, уплывы агітпропфільмаў мелі некаторае месца ў яго работах. Так, напрыклад, у рэалістычны малюнак фільма “Да заўтра” ён умудраецца ўставіць умоўна-алегарычную метафару — сабак, якія брэшуць, што павінны паказаць буржуазных рэпарцёраў, наводзячых паклёпы на Савецкі Саюз. Гэтыя прыёмы мастацкага пісьма, натуральна, выбіваліся з цэласнай, у асноўным, стылявой накіраванасці фільма” (Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935).

“Тарич... работает в своей обычной манере, последовательно все художественные средства подчиняет одной

цели, одной задаче — воспроизведению жизни в ее реальных связях и очертаниях. Он ищет простые, ясные, доходчивые средства воплощения, чтобы донести свой замысел до зрителя. Фильм откровенно тенденциозен... Учитывая актуальность, злободневность темы, режиссер выступает в фильме как художник-публицист, который с болью и гневом говорит об обществе, где царит произвол, жестокость, пренебрежительное отношение к человеческому достоинству белоруса... Цельной, чистой натурой показан в фильме Язэп Шумейко... в исполнении Г.Самойлова, артиста с соответствующими внешними данными: открытым, благородным лицом, мускулистой фигурой, убежденностью во взгляде... Это традиционный положительный герой многих фильмов 20-х годов... С такой же авторской симпатией трактован и другой персонаж картины — подруга Язэпа Лиза... В ее судьбе можно найти общее с героическими биографиями тех женщин, которые вели революционную работу в Западной Белоруссии... В фильме "До завтра" проявились новые стороны дарования художника. Он продемонстрировал здесь великолепное владение комедийно-сатирическими средствами, умение удивительно емко использовать их при характеристике персонажей... Художественная палитра, которой пользуется Тарич в картине, многообразна. Отдельным эпизодам присущ глубокий психологизм, подробное исследование тонких душевных движений, внутреннего состояния героев... Тарич активно использует средства монтажного кинематографа... придает большое значение детали, видит в ней средство яркой образно-смысловой характеристики персонажей... Тарич щедро использует... открытия советского кинематографа 20-х годов в построении массовых сцен: ритмический монтаж, быструю, стремительную смену планов, острое столкновение кадров — портретов представителей враждующих сил" (ЮТ. С. 99—112).

Библиография: Эйн Е. "До завтра": голос рабочего зрителя // Рабочий. 24.VIII.1929; Чистка ЛЕНАРРКА продолжается // КФ. 1.V.1930; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 119; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935; ИБК. Т. 1. С. 41—48; ИСК. Т. 1. С. 604—605; СПД. С. 62—64.

A social drama about the fates of the students of a lyceum in Western Belarus which was then part of Poland. Directed by Belarus' leading director of the 1920—30s Yu.Tarich. REVIEWS: the film demonstrated high professional skills and culture of the whole team; the theme has been carefully worked out; however, its flaws are symptomatic: the protest of young people is shown separately from the struggle of the working people of Poland; similarities with the "lyceum dramas" of the preceding years diminish the political significance of the film; it is one of the best Soviet films dealing with the West; the cast is really good, especially Sverdlova; the film is obviously tendentious: the director displays his gift of a publicist and makes use of various comic and satirical means, montage film techniques and a deep psychological insight.

ОТЕЛЬ "САВОЙ" (АТЭЛЬ "САВОЙ") (THE "SAVOY" HOTEL) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 [ГФФ — 1946] м (вар. 1936 г. — 1978 м, вар. 1937 г. — 1817 м), в/э 7.IV.1930 г.

Др. назв. "Эпизод из "стрекопытовщины", "Белый генерал".

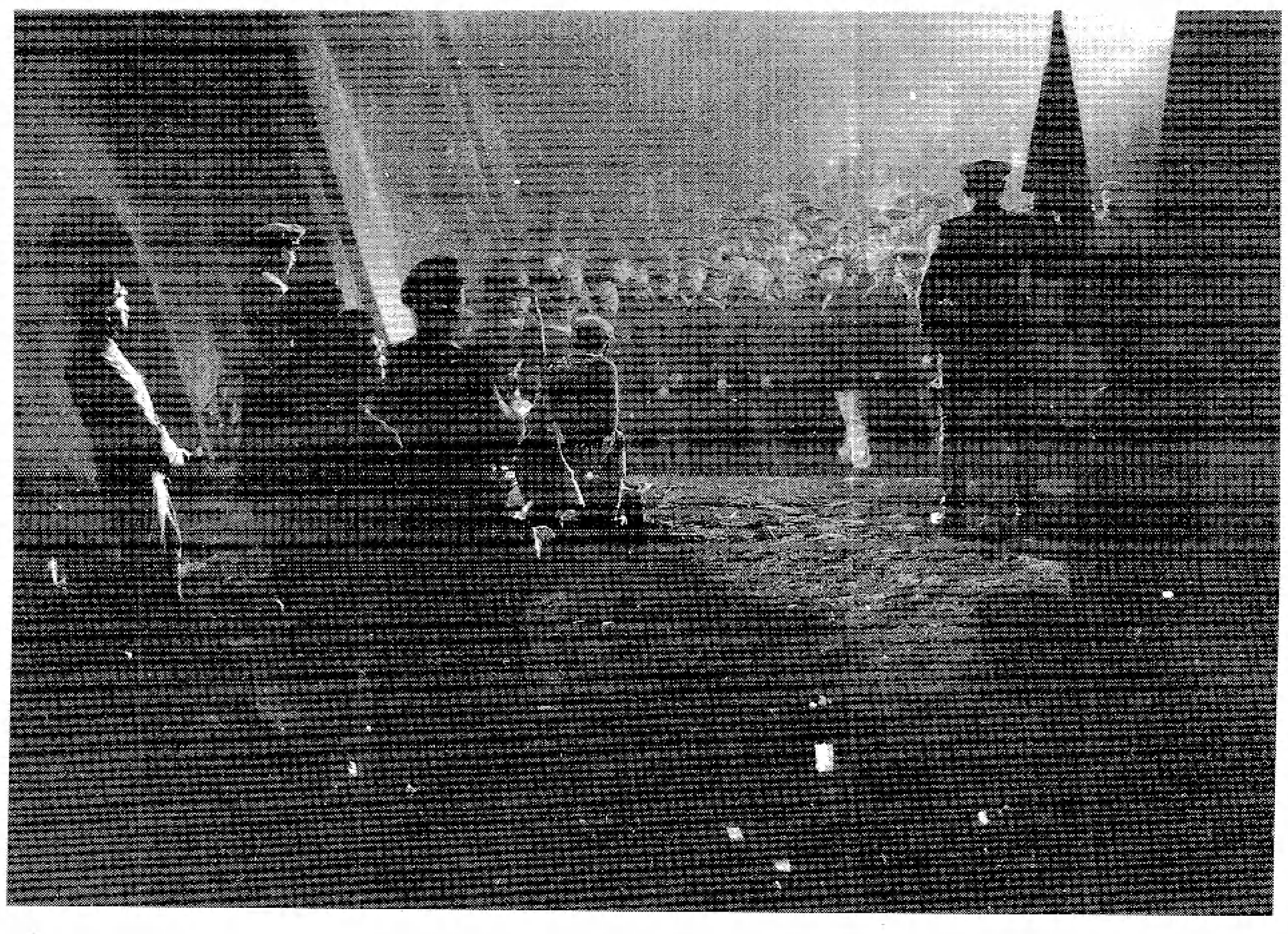
Сц. А.Вольный, А.Файнциммер; реж. **Александр Файнциммер**; оп. А.Машкович; худ. М.Литвак. В ролях: П.Пирогов (старик-партизан), П.Молчанов, Н.Яблоков ([Яблоков]), М.Доброва (женщина-ревкомовка), Л.Кмит ([Кмит]), А.Юрков (Стрекопытов); С.Бармичев, Ф.Брест, Ф.Славский.

Фильм не сохранился.

Историко-революционный фильм.

В основе картины подлинный факт мятежа одной из частей Красной Армии на Западном фронте против советской власти в 1919 г., известный под названием "стрекопытовщина".

Стрелковый полк, состоящий из только что мобилизованных крестьян, испытывает нужду в хлебе и боеприпасах. Военспец Стрекопытов, бывший полковник царской армии, узнав, что из города везут хлеб, с помощью верных ему офицеров уничтожает его, а солдатам сообщает, что город хлеба не дал. Красноармейцы возмущены. Вслед за Стрекопытовым солдат Яблоков призывает товарищей разойтись по домам. Солдат-большевик Кмит пытается им возражать, но его не слушают. По приказу Стрекопытова убивают комиссара полка, убеждавшего не верить "белогвардейской провокации". Стрекопытов объявляет себя командующим 1-й армией Народной республики и призывает солдат идти на Гомель, где хлеб и паровозы. Город. В отеле "Савой" размещаются уездный комитет РКП и Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. Члены ревкома решают обороняться. На помощь им приходят рабочие. Мятежники захватывают город и осаждают "Савой". Стрекопытов посылает Яблокова на разведку с заданием убить предревкома. Пробравшись в ревком со случайно встреченным стариком-партизаном, Яблоков становится свидетелем мужества ревкомовцев и слышит слова председателя о необходимости щадить спровоцированных солдат. Предревкома гибнет от взрыва снаряда. Гибнет и старик-партизан. Яблоков становится в ряды обороняющихся и спасает сына ревкомовки, оказавшегося на обстреливаемой площади перед отелем. Силы неравны. Пытавшийся найти путь из окружения Кмит ранен. Отель захвачен, взятым в плен его защитникам грозит расстрел. Стрекопытов освобождает "своего верного солдата-разведчика". Яблоков берет с собой мальчика. Помня напутствие членов ревкома — разъяснять солдатам их ошибку — Яблоков выступает против Стрекопытова. Узнав, кто приказал уничтожить хлеб, солдаты поворачивают винтовки против офицеров. Яблоков заявляет: "Не сложим оружия! Мы возвратимся по своим домам, когда победим".



Кадр из фильма

"Содержание [фильма]... базируется на нешаблонном эпизоде... В плане историческом трактовка такой темы — вещь безусловно серьезная и существенная. Рецепты для оформления взяты самые испытанные. I — живописность

кадра романтической школы; II — "оригинальность точки зрения", совсем как у "самых великих"; III — "революционная" левизна в рваном монтаже, переворачивании аппарата вверх ногами и т.п. "достижениях" и IV — как полагается, "трезвый революционный реализм". Соединение рецептов дает интересный прейскурант образчиков по истории советского кино и иллюстрирует полное неуменье выразить в художественном произведении классовую сущность темы. Все это не лишено еще изрядной доли "углубленного психологического анализа" (вне школ и течений). Совершается перерождение красноармейцев, происходящее со скоростью удара палкой по голове... Не забыт и героизм, полагающийся по штату в подобной фильме. Геройски защищается "Отель Савой"... Титр с точностью оповещает, что осада длилась день и ночь. Целые сутки дом обстреливался прямой наводкой из орудий, но стены его остались незыблемыми и сдались осажденные только потому, что они израсходовали все патроны... И, наконец, в развязке все, кто не успели переродиться своевременно, перерождаются оптом, тут же расстреливая провокаторов-белогвардейцев. Тяжелый случай!" (Арнольди Э. "Отель Савой" // КФ. 6.IV.1930).

"Фильм... отнюдь не является достижением Белгоскино... [Режиссер] фотографически не воспроизвел трагических событий, которые произошли в Гомеле. Этого можно было и не сделать, но, конечно, нужно было показать события в правильной исторической перспективе. А между тем в том виде, в каком сделана картина, — она отнюдь не может служить достойным памятником погибшим... коммунарам. Самые сцены бунта, осада ревкома, отдельные моменты героизма коммунаров — показаны неплохо и моментами захватывают зрителя... Этот показ свидетельствует только об одном — у режиссера развит художественный вкус — и все. Но разве только с таким критерием можно и должно подходить к советской картине, к картине Белгоскино... Исчерпывающе события... мятежа... не показаны, как не показано и что делали коммунисты-комиссары в изменивших революции, обманутых белым офицерьем воинских частях... Не показано, как встречали гомельские рабочие стрекопытовцев. Продемонстрированы пустые улицы города и только. Все классово значимое из картины крепко-накрепко вытравлено и заменено мелодрамой" (Д. "Земля зовет". "Отель "Савой" // Рабочий. 12.IV.1930).

"Эпизод для гражданской войны и Красной армии того периода малохарактерный. Никакого зерна для обобщения, никакой агитационной зарядки он в себе не несет... Элементарнейшим нужно считать требование ясности, четкости построения... чтобы осмысленно представить зрителю самый факт, чтобы было, попросту говоря, понятно ее [фильмы] содержание" (Шатов Л. Первым экраном // Кино. 31.V.1930).

"Картина не раскрывает историко-бытовой обстановки, в которой произошло указанное выступление. Авторы... не объясняют социальной природы Стрекопытова, не показывают тех сил, которые двигали этой фигурой. С первого же кадра Стрекопытов действует, как "убежденный" белогвардеец и предатель. Прием для изображения "героя" заимствован из мелодрамы. В соответствии с этим и находится актерская игра. Для возбуждения красной части избран поверхностный повод — голод. Но голод показан... как самодовлеющий и единственный фактор... Отсюда механическая трактовка социального явления и схематизация действующих сил. Последние представлены ходячими абстракциями: "сознательный красноармеец", противостоящий белогвардейской провокации, которой однако поддался "несознательный". Масса же в целом, на стороне ли она "сознательного" (в малой части) или на стороне "несознательного" (в большей части), социально не раскрыта... То же самое мы наблюдаем и в обрисовке коммунистов. Героизм этой группы, запертой в отеле... отражен механически, не художественным приемом — осадой и стрельбой... "Отель "Савой" дополняет список картин, трактующих схематично и поверхностно тематику гражданской войны. Авторы картины... лишены собственного творческого метода для организации многообразного материала, а также исторических познаний в сфере изображения тех или иных эпизодов. Отсюда и мешанина, делающая [ленту]... ни "историко-документальной", ни "художественной" (Клейнер И. "Отель "Савой" // КиЖ. 1930. № 17. С. 5).

"В фильме ярко и интересно были поставлены батальные эпизоды. Но за всеми сражениями и атаками терялось главное — образы героев-ревкомовцев. Событийная сторона отодвинула их куда-то на задний план, не дав возможности зрителям познакомиться с характерами людей, проникнуть в их чувства и переживания. Этот недостаток содержался еще в сценарии, автор которого... основное внимание уделил внешней стороне событий и их метафорическому монтажному истолкованию. Персонажи фильма лишены были индивидуального своеобразия" (ИСК. Т. 1. С. 612).

"...Принципиальная установка авторов фильма на изображение массы как главного героя привела к некоторому смещению смысловых акцентов. В центре киноповествования оказалась не... группа героев-ревкомовцев... а взбунтовавшийся полк с его колебаниями и прозрением... Не случайно массовые сцены наиболее яркие и впечатляющие... Однако, несмотря на отдельные достоинства фильма, в нем... повторились... недочеты ряда предшествующих произведений эпического направления. Солдатская масса... была представлена как... слепая стихийная сила [поддающаяся случайным эмоциям]... Авторов интересовало не то, что разделяет солдатский полк, т. е. индивидуальные черты, а то, что соединяет, т. е. черты массовые. Этим, в частности, объясняется почти полное отсутствие... крупных планов солдат. Зритель не имел возможности... понять характер того или иного персонажа. Так было решено большинство эпизодов, построенных на внешней экспрессии, ярко выраженном движении в кадре людей и предметов, что тоже должно было выражать состояние не отдельной... личности, а массы. В обилии массовых сцен совершенно растворились образы участников событий... Они существовали в фильме лишь как отдельные знаки, символы без какой-либо связи с основным героем — массой. Эти схематичные фигуры не имели ни имен, ни фамилий и различались лишь внешне... При такой обобщенности... невозможен был показ процесса ломки настроений восставшей массы, прозрения обманутых солдат" (ЭГН. С. 45—46).

Библиография: Волков Н. По московским экранам // Известия. 11.IV.1928; Аргонский С. Производственное кладбище // КФ. 11.II.1930; Афго. Белиберда в кино // Кино. 10.VI.1930; Нежданов Л. "Марафонский бег" кинонеудачников // Веч. Москва. 11.VI.1930; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 119; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 102; Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III. 1935; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935 ; ИБК. Т. 1. С. 64—65.

A historical revolutionary film about the revolt of an infantry regiment of the Red Army against the Soviet rule in the city of Gomel in 1919. It was the debut of the famous Soviet director A.Feinzimmer based on the screenplay of the famous Belarusian writer A.Volny. REVIEWS: the achievements of different masters and schools of the Soviet cinema were ecclectically combined to deal with a serious topic; the events were reproduced historically and ideologically in the wrong way though some scenes were well done; the structure of the film is not clear; the spectator cannot understand its contents; the character of Strekopytov was not revealed; the authors' focus was primarily on the big battle scenes, this did not help to create interesting characters. (Has not been preserved).

СОСНЫ ШУМЯТ (ХВОІ ГАМОНЯЦЬ) (THE WIND IN THE PINES) — нем., ч/б, 7 ч., 2103 [ГФФ — 1946] м (вар. 1937 г. — 1848 м), в/э 2.VII.1929 г.

Др. назв. "Атаман Муха", "Атаман Оса".

Сц. А.Вольный, К.Державин; реж. **Леонид Молчанов**; оп. Н.Козловский; худ. М.Литвак. В ролях: И.Капралов (Оса), И.Качалов (Змитро, его друг), В.Полло (Алеська), М.Шувалов (граф), Л.Бантышева (графиня-мать), А.Куделька (графиня-дочь), Ф.Славский (камердинер и сыщик), К.Каренин (начальник контрразведки).

Фильм не сохранился.

Героико-приключенческий фильм.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Анатоля Вольного "Два" (1929).

Идет гражданская война. Под натиском польских войск Красная армия покидает Западную Беларусь. Возвращаются в свои имения помещики, в том числе граф Ямбржицкий с семьей. С помощью польских легионеров он наказывает крестьян за пользование его имуществом: рубку леса, вспашку земли и т.д. Их жестоко порют на барском дворе. Хватают и крестьянина Змитро. Его дочь Алеська тщетно просит графа пощадить отца. За них вступается жених Алеськи — Михась. Легионеры пытаются его задержать, но Михасю удается бежать. Он скрывается в лесах, к нему присоединяются другие крестьяне. Так возникает партизанский отряд во главе с Михасем Осой. Графские надсмотрщики нагайками прогоняют крестьян с поля, а собранное зерно идет в господские амбары. Тогда Оса берет заложниками жену и дочь графа. Граф разрешает уборку и обещает отдать хлеб, но слово свое не держит. На розыски Осы приезжает начальник контрразведки. За поимку ставшего уже знаменитым атамана назначена награда в 15000 злотых. Камердинер рассказывает графу, что Оса бывает в деревне у Алеськи. Дочь графа, которой понравился Михась, предупреждает его о засаде. Оса хочет наказать графа за обман. Пробравшись в имение, он забирает у перепуганного графа деньги, а заодно его письмо начальнику контрразведки с планом поимки Осы. Опять Михасю едва удается уйти от погони. Графские деньги он раздает крестьянам. Пытаясь поймать его, легионеры арестовывают Змитро и еще одного партизана. Воспользовавшись письмом графа, Оса выдает себя за сыщика и, подпоив охрану, освобождает товарищей. Он вновь отправляется к графу, чтобы потребовать ответа за его преступления, и попадает в облаву. Алеська звонит в колокол, созывая крестьян на помощь. Раненый Оса скрывается на лодке. Рассвирепевшие легионеры стреляют в крестьян и сжигают деревню. Уцелевшие крестьяне уходят в лес. Власти решают покончить с отрядом Осы. Польские войска внезапно окружают его лагерь. Партизаны отступают по Березине. Алеська убита, а раненный в обе руки Оса попадает в плен. На этот раз камердинер выручает Михася, но дочь графа невольно выдает его. Поляки предлагают Михасю служить им, обещая жизнь. В противном случае — земля. "Самим вам скоро земля", — отвечает Оса.



И.Капралов — Оса, В.Полло — Алеська

"Лесам Белоруссии... разумеется, есть о чем пошуметь. Сложнее задача — шум этот как следует уловить, перелить в живые образы... И режиссер и сценарист... подошли к этой задаче довольно упрощенно. Располагая материалом — по самой природе своей весьма патетическим... постановщики фильмы не нашли ничего лучшего, как щегольнуть чисто приключенческой бравадой "вождя" партизан... и развернуть на этой канве малоправдоподобную и малоубедительную историю... В сущности, большинство нелепостей, загромождающих подобные картины, имеют единый, так сказать, генезис: нельзя правдоподобно изображать борьбу масс, не ощущая дыхания коллектива. Чем эффектнее стараются показать "неустрашимость" отдельно взятых "рыцарей", тем более скатываются к "Веселым канарейкам". Судьбу эту — в известной мере — испытали и постановщики "Сосен". Хотя режиссер... сумел все же дать некоторое количество довольно занятных кадров, а операторы сумели показать отличные натурные съемки... Артист Капралов... великолепно прыгает, скачет верхом, взбирается на деревья, плавает, мчится на буферах курьерского поезда. Но во всех этих случаях ухитряется сохранять почти неизменным общее выражение своего "атаманского" лица. Выдержка, конечно, вещь хорошая, но не чересчур ли?" (Зоров А. "Сосны шумят" // Веч. Москва. 4.VII.1929).

"Фільм глядзіцца лёгка, не зважаючы на шэраг глыбока драматычных момантаў, паданых без лішняе згушчанасьці фарбаў. Згушчаць фарбы тут можна было, бо праўда часта была горшай, як паказана ў фільму. Але праўда гэткая жудасная, што здавалася б непраўдападобнаю... Гэта свайго роду парадокс... Рад момантаў фільму глядзіцца з вялікаю напружанасьцю, хвалюючь гледача. Але ёсьць і няўдалыя мясьціны, як занадта ўжо адкрытая сувязь між Асою і Алеськаю... аб якой ведалі палякі і — нічога. Між тым, палякі ў такіх разох зусім не лічыліся з дзяўчынаю-"хлопкаю". Таксама не зусім удалае адступленьне партызан па Бярозе. Не матываваны належным чынам псіхалагічны пералом у графіні-дачкі, калі яна ад захапленьня пераходзіць да спробы забіць Асу. Але агульны тон узяты правільна, фільм пакідае па сабе добрае ўражаньне" (Габ. "Хвоі гамоняць" // СБ. 6.VII.1929).

"Авторы... не сумели выявить никаких специфических черт партизанской войны в Белоруссии, если не считать чисто внешних элементов: костюмов и пейзажей. Близкий к героической эпопее (правда, не совсем отчетливый) материал сценария сведен к шаблонному приключенческому кинороману. Партизанский коллектив и социально-политический характер его борьбы — не показаны вовсе. Фильма сплошь заполнена лубочно-фантастическими приключениями неустрашимого атамана. На месте и обязательная любовная "зацепка". Свежая, местами, выдумка режиссера и тщательная работа оператора не могут спасти фильму от снижения ее до уровня пресловутого "киносередняка". В смысле формы это может считаться для Белгоскино даже достижением. Но фильма совершенно бесполезна в смысле воздействия на зрителя в определенном воспитательном отношении. "Бедное" впечатление от фильмы следует приписать отчасти и суетливой, неорганизованной, наивной работе актеров" (А-в И. Первым экраном // Кино. 16.VII.1929).

"Казалось бы, вот благодарный материал для киноповести о тяжелой "мужицкой войне", для изображения которой нужна большая простота и суровость. Ничего этого на экране нет. Отряд атамана Осы в освещении Белгоскино кажется какой-то лубочной шайкой... Залихватские подвиги напоминают традиционных романтических разбойников. Не хватает только черной маски и плаща, взятых напрокат из какого-нибудь фербенксовского Зорро. Революционной картины не получилось, а приключенческая ее часть — плохой перевод с иностранного" (Волков Н. По московским экранам // Известия. 3.VIII.1929).

"Как выполняет советская кинематография задачи, поставленные партией перед рабочим классом, мобилизует ли она трудящихся на выполнение задач социалистического строительства?.. "В огне рожденная", "Ненависть", "Рубикон", "Настоящая жизнь" — несомненно ценные произведения... "Кастусь Калиновский", "Сосны шумят" сняты с экрана как картины, отражающие идеи контрреволюционного белорусского национал-демократизма. Снята... и картина "Гирш Леккерт", в которой идеализировалась роль мелкобуржуазной партии "Бунд" (Д-кий. Советское кино — на службу пятилетке // Рабочий. 3.III.1931).

"Влияние американской приключенческой картины ярко отразилось также на фильме "Сосны шумят". В этом фильме стремились в романтико-приключенческой форме повествовать о партизанском движении, а оказалась легендарная повесть о вездесущем, всемогущем атамане... Оса — чрезвычайно милый и добродетельный герой. Он — защитник угнетенных помещиком крестьян. Он делает все ни из своих личных целей, а для блага народа. Фильм строится на традиционном треугольнике Оса — Алеся — дочка помещика. В развитии сюжета треугольник убирается гирляндой приключенческих трюков... Фильм как будто о партизанском движении, но этого не чувствуется, несмотря на то, что там движутся люди, похожие на партизан. Беда в том, что мы не можем заметить по их поступкам, по их поведению, что они защищают классовые интересы. И сам Оса остается героем, созданным для приключений. Приключения — его профессия, он не является носителем революционной идеи класса. Он создан не для социальной борьбы, а для приключений" (Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 79—80).

"Піонерам на кінодраматургічным фронце беларускай кінематаграфіі з'яўляецца Анатоль Вольны... Сцэнары "Хвоі гамоняць" імкнуўся ўскрыць гераічную барацьбу беларускіх партызан. Але, будуючы твор выключна на вонкавых прыгодніцкіх эфектах і труках, Вольны соцыяльную сутнасць асноўнага героя, як носьбіта ідэі барацьбы партызан за Совецкую уладу, раствараў, негледзячы на моцную драматургічнасць рэчы, у эфектных выйгрышных труках і канфліктах" (Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935).

"В 1929 году студия "Советская Беларусь" выпустила фильм "Сосны шумят", посвященный истории партизанского движения в Белоруссии и борьбе с белополяками. Картина пользовалась большим успехом. По техническим причинам в негативе фильма был испорчен ряд сцен, в частности сцены "корчма", "у пана" и др. По заданию треста Белгоскино студия реставрирует фильм. Бригада... режиссера Сплошнова... проделала значительную работу. Нужно было разыскать актеров, снимавшихся в этом фильме, некоторых заменить, подогнать негатив под общий план и тон, уложиться в метраж. Вся эта работа была выполнена точно. Первый опыт реставрации фильма проведен удачно" (Реставрация фильма "Сосны шумят" // Кино. 24.III.1937).

"...А.Вольный являлся автором одного из наиболее популярных произведений белорусского кино немого периода... Успех этому фильму обеспечило именно пристальное внимание автора к людям и их судьбам... В трактовке... [образа главного героя] отчетливо ощутимо фольклорное начало. Это герой белорусских песен, сказок, легенд. Михась Оса помогает бедным и слабым, наказывает угнетателей народа... проявляет необыкновенную находчивость и храбрость... Естественно, что такая обрисовка главного героя предъявляла определенные требования к манере игры исполнителя. В роли Михася Осы выступил артист И.Капралов, обладавший довольно выразительными и выигрышными внешними данными типажного героя — обаятельностью, простотой поведения, богатырским телосложением. Эти типажные особенности и обыгрывались в первую очередь актером на протяжении всего фильма без особо глубокого проникновения в психологию героя... Недочеты [фильма] восполнились яркостью и увлекательностью всего произведения в целом, романтическим изображением событий. Все это и обеспечило картине... довольно долгую жизнь на экранах страны, даже в годы бурного развития звукового кино" (ИБК. Т. 1. С. 65—66).

Библиография: Николаев Б. Белоруссия на Кавказе // ЛГК. 18.XII.1928; В.М. "Хвоі гамоняць" // Зьвязда. 14.VII.1929; Янушкевіч. Аб далейшых шляхох разьвіцьця кінодзейнасьці // Зьвязда. 25.IX.1929; Чистка ЛЕНАРРКА продолжается // КФ. 1.V.1930; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 37; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 118; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935; ИСК. Т. 1. С. 612—613; Ліпень А. Рамантыка подзвігу // ЛіМ. 3.VIII.1979; ЭГН. С. 43—44; СПД. С. 70—72; Резник И. За талант... расстрелять // ВМ. 10.XII.1992.

A heroic adventure film based on the story of the famous Belarusian writer A.Volny *Both* (1929) about the struggle of the partisan detachment headed by the fearless commander Mikhas Osa against the Polish invaders during the years of the Civil War. It was shot by N.Kozlovski, one of the first Russian directors of photography. REVIEWS: one of the most popular Belarusian films of the epoch of the silent films; the genesis of failures lies in the fact that one can't plausibly show the struggle of the masses without feeling the breath of the collective; the material of the screenplay which is rather like a heroic epic was reduced to a cliched adventure fiction film, the film was an achievement for Belgoskino as far as the form is concerned but it was useless in its educational impact; like *Kastus Kalinovski* and *Girsh Lekkert [His Excellency]*, this film was withdrawn from screening (for reflecting the ideas of the counter-revolutionary Belarusian national democracy); one of the best adventure films of that time: the romantic potrayal of the characters and events gained the film long-standing popularity. (Has not been preserved).

1930

НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ (САПРАЎДНАЕ ЖЫЦЦЁ) (REAL LIFE) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 м (вар. 1930 г. — 1688 м), в/э 3.I.1931 г.

Др. назв. "Поступок комсомолки Веры", "Личная жизнь".

Сц. Л.Залкинд; реж. **Александр Гавронский, Ольга Улицкая**; оп. Д.Шлюглейт, Н.Соколов; худ. М.Литвак. В ролях: А.Заржицкая (Вера), В.Кулаков (Костя), Е.Мельникова (Таня), Е.Терехов (Петька), К.Федотов (Чубчик), А.Шалапутина (Жукова), А.Обухович (Анна), А.Хлуднев (Лешка), Р.Прокопьев (Алексей Иванович).

Фильм сохранился без 2-й и 4-й частей.

Агитпропфильм.

На спичечной фабрике работает комсомолка-ударница Вера. Сюда с целью написать очерк о передовиках производства приходит журналист Костя. Молодые люди влюбляются друг в друга и вскоре женятся. Костя убеждает жену, что подлинное счастье — в тихом семейном уюте. Между тем на фабрике прорыв. У Веры много нагрузок в комсомольской ячейке. Ячейка объявляется мобилизованной на беспощадную борьбу с браком. Но Вера ослабляет внимание к общественной работе. В стенгазете, несмотря на протесты ее редактора Тани — подруги Веры, — появляется статья "Позор комсомолке Вере Даниловой". Вера оскорблена. Костя советует ей бросить фабрику — тогда она узнает настоящую жизнь, осуществит свое желание "сделаться культурной". Фабрика на "черной доске". Комсомольцы выдвигают встречный промфинплан. Отстающих решают брать на буксир. В этот момент Вера подает заявление об уходе. Товарищи оценивают поступок Веры как дезертирство. На комсомольском собрании ей объявляют строгий выговор и грозят исключением из комсомола. Костя обещает все устроить через своего друга в ЦК комсомола. Теперь жизнь Веры — чаепитие, патефон, кино и еда. Кроме того, в Костино понятие "умение жить" входит доставание чего-либо дефицитного. Вера уходит от Кости и возвращается на фабрику. Товарищи встречают ее с радостью: "Мы знали, что ты одумаешься. Ведь только коллектив создает настоящую жизнь".



Кадр из фильма

"Мещанин — враг... социалистического строительства... Местами несколько наивная, фильма, в общем, оставляет благоприятное впечатление своей жизнерадостностью, отсутствием фальши в изображении типов фабричной рабочей молодежи... Удачно подобраны типажи, хороша игра почти всех... актеров, аккуратна операторская и режиссерская работа. К недостаткам ее надо, прежде всего, отнести малую заостренность тех положений, которые разоблачают, бьют, дискредитируют мещанство, рядящееся в советские одежды. Здесь в особенности важно... показать... его политический лик, а не только бытовой. Эта сторона мещанства, к сожалению, в фильме почти не освещена и не подчеркнута. Взрослая часть фабричных рабочих, их настроения, их взаимоотношения с молодежью... также не обрисована в должной мере. Недостаточно использован... "производственный фон" (РИП. 1931. № 1. С. 25).

"...Ироническая комедия на тему о конфликте между мещанской личной жизнью ("настоящей жизнью"!) и боевыми задачами и темпами социалистического строительства. Действия разыгрываются в комсомольской среде на белорусской спичечной фабрике. Опять-таки наряду с удовлетворительной режиссерской и операторской работой, с неплохой, свежей актерской игрой сценарная схема бледна, без настоящего комедийного творчества. И в результате большая по существу тема превращается в незлобивый пустячок без социальной остроты и сатиры" (Волков Н. Белгоскино должно повернуться к белорусской тематике // Известия. 17.I.1931).

"Нет ничего более скучного в искусстве, чем благонамеренный "стандарт"... "Настоящая жизнь" — фильма "комсомольская". Поэтому ее постановщики добросовестно следуют установившимся канонам. Рецепт прост: берется бытовая проблема — на этот раз противопоставление обывательского благополучия и творческой жизни рабочего коллектива — тема развертывается на фоне какого-нибудь производственного процесса, переплетается с показом борьбы с прорывом на фабрике, сдабривается кадрами весеннего пробуждения природы, подкрашивается юмором нескольких веселых ребят — и фильма готова. Плохой такую работу не назовешь. И тема взята самая актуальная, и вопрос поставлен правильно, и производство показано. Более того, режиссерам... прекрасно удалось раскрыть убогую нищету мещанского счастья и целиком развенчать заблуждения юной комсомолки. В картине есть несколько удачных кадров и изрядная доля здорового оптимизма. Но как все это пресно и далеко от настоящего искусства! С бесстрастностью фотографа зарегистрированы факты, творчески не обработанные, перенесенные на экран с натуралистической серой "объективностью". Необходимость постановки вопроса о творческом методе в кинематографии назрела в полной мере. Так работать больше нельзя. Нельзя компрометировать дальше советскую тематику" (В.Л. "Настоящая жизнь" // РиТ. 1931. № 2. С. 16).

"Общая их [подобных фильмов] особенность заключалась в том, что основой, как правило, служили не конкретные явления окружающей действительности, а злободневные лозунги, исходящие из задач, которые в данный период волновали общественность. Определенный тезис облекался в форму кинематографического произведения, т. е. на его основе строился незамысловатый сюжет — предельно ясный и целенаправленный, который затем разыгрывался актерами, подобранными по типажному признаку — рабочий, колхозник, студентка и т.д. Такие особенности были характерны и для [этого] фильма" (СПД. С. 93).

Библиография: Фельдман К. Достижения белорусского искусства // Рабочий. 11.I.1931; В.Л. “Настоящая жизнь” // ПК. 1931. № 2. С. 16; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 37; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120; ИБК. Т. 1. С. 81; ИСК. Т. 1. С. 609; Рэзнік І. Здымаецца Ганна Абуховіч // ЛіМ. 22.VIII.1969.

An agitpropfilm about the new character of family relationships in the USSR. REVIEWS: the big theme turned into a mild trivial thing with no social sharpness or satire; there are a few successful scenes and a fair amount of healthy optimism, but on the whole the Soviet theme was compromised; the film dealing with moral issues turned out to be as illustrative, biased and shallow as the propaganda films on industrial problems. (Without parts 2, 4 and 6).

НЕНАВИСТЬ (НЯНАВІСЦЬ) (HATRED) — нем., ч/б, 8 ч., 2361 м (вар. 1932 г. — 7 ч., 2150 м, п/м вар. 1935 г. — 2160 м), в/э 4.IX.1930 г.

Др. назв. “Черная кровь”.

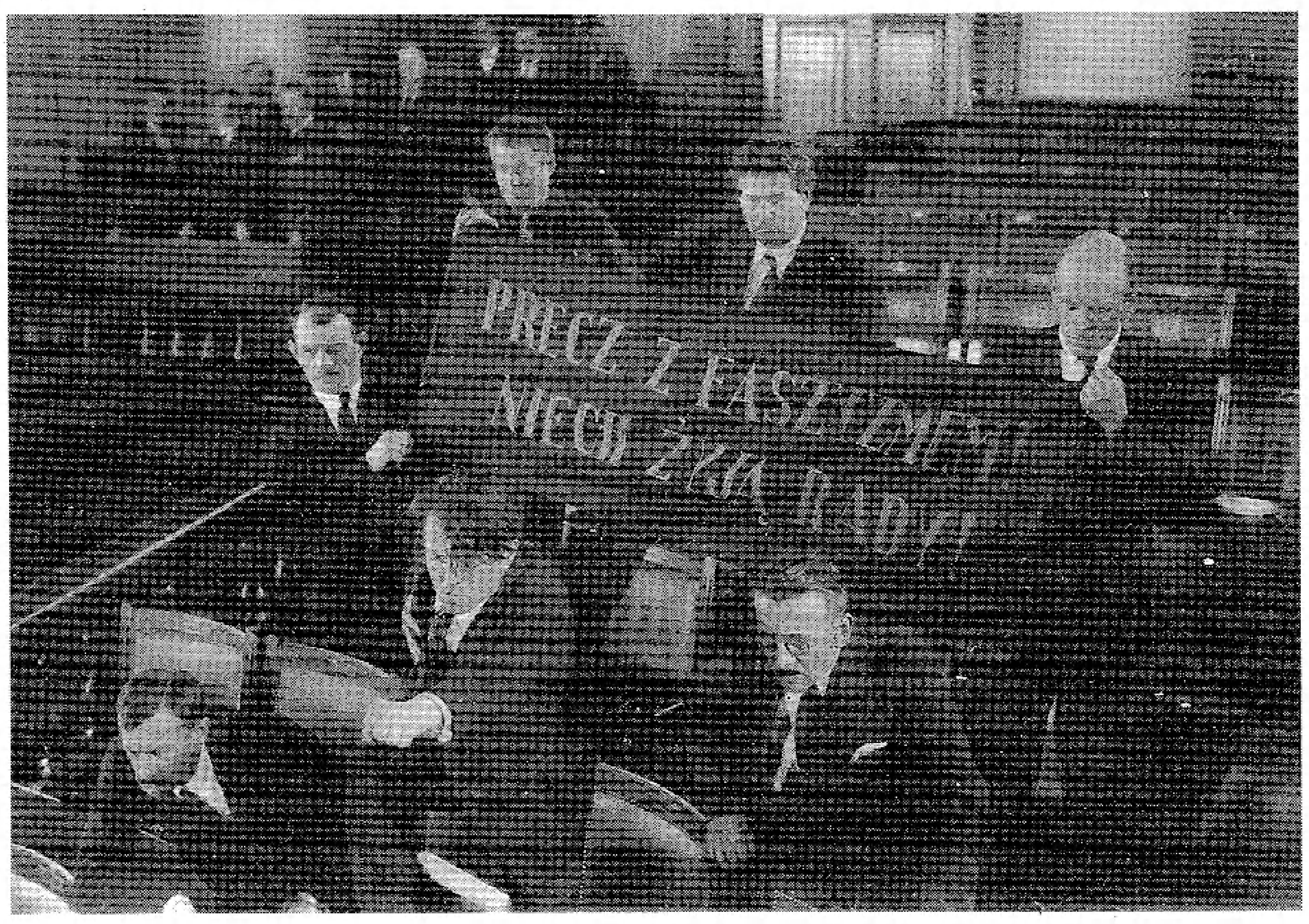
Сц. Ю.Тарич (по либретто И.Иерихонова); реж. **Юрий Тарич**; оп. Б.Фильшин; худ. Р.Фэдор. В ролях: В.Ярославцев (Вильчик), А.Войцик (Стефа), Л.Данилов (Вацек, его сын), В.Шаховский (Ян, рабочий-коммунист), Л.Дединцев (Бембницкий), А.Салтыкова (его жена), О.Мерлатти (Сташевский), Н.Прозоровский (Тадеуш), Б.Норд (Дюваль), Н.Витовтов (генерал, председатель военного министерства), П.Рожицкий (Шлимак, профсоюзный работник), Е.Кузнецова (женщина с ребенком).

Фильм сохранился без 3-й, 4-й, 6-й, 7-й и 8-й частей.

Политическая драма.

Экранизация по мотивам цикла романов Ю.Каден-Бандровского “Черные крылья” (1929).

Конец 20-х годов. Польский сейм обсуждает законопроект военного министерства об увеличении производства вооружений и добычи нефти для нужд армии. Происходят ожесточенные столкновения между правыми силами и коммунистической фракцией, выступающей против войны с СССР. Лидер социал-демократов Сташевский просит передать проект, который тяжким бременем ляжет на бюджет, для доработки в комиссию. В это время на нефтепромысле в Богуславе вспыхивает забастовка, вызванная каторжными условиями труда, нищенской зарплатой и антисоветским курсом правительства. Забастовку используют в своих интересах румынские нефтяные короли — конкуренты поляков на мировом рынке. Через своего агента Дюваля они подкупают Сташевского. Пытаясь искусственно затянуть забастовку, тот посылает рабочим телеграмму со словами поддержки. Акции нефтепромыслов падают, и Сташевский скупает их. Нефтепромыслы переходят в ведение военного министерства, и Сташевский действует уже в его интересах. Он приезжает в Богуслав с решением сейма о немедленном прекращении забастовки. Взамен рабочим обещано мизерное повышение зарплаты. Вооружившиеся забастовщики (среди которых и инженер Тадеуш, сын Сташевского, ухаживающий за дочерью рабочего Вильчика Стефой) окружают важнейшие объекты промысла колючей проволокой и пропускают через нее ток. Директор Бембницкий вызывает войска. Стефу посылают за помощью. Войска используют газы. В решающий момент атаки Тадеуш отключает ток, лишая забастовщиков защиты. Вновь голосуется законопроект военного министерства. На местах социал-демократической “оппозиции” пусто. Приходит сообщение, что в ответ на “восстановление порядка” в Богуславе, где были большие жертвы, забастовали рабочие заводов военного снаряжения и горняки-угольщики, организованы демонстрации протеста. Воодушевленные депутаты-коммунисты разворачивают антифашистский лозунг.



Кадр из фильма

“Картина сделана старательно... Все это снято без особых ляпсусов — грамотно. И все-таки волчья ненависть к штампу, к лакировке, к плоскому мышлению подымается при просмотре... Формально — все благополучно. Идеологическая схема безупречна. Соглашатели разоблачены. Конец хоть и мрачный, но мажорный. Наконец, личное оттеснено на задний план!.. Все это так. И все же... Штамп и фразерство взорвут изнутри любую благополучную схему” (Дрейден С. “Ненависть” // КФ. 31.X.1930).

“У этой картины много оснований считаться хорошей. Она... и это редкость для наших фильм, посвященных Западу... оперирует конкретным материалом, свободна от “клюквы”, обходится без пресловутого “разложения буржуазии” и наконец политически безусловно грамотна и остро современна... Кинематографически материал организован, снят и смонтирован грамотно. Добросовестно в основных чертах построен сценарий: реалистический, опирающийся на факты и вместе с тем в меру приподнятый, сдобренный пафосом и романтикой классовой борьбы на Западе. Однако не все пропорции соблюдены... “Проклятые привычки” художественной кинематографии довлеют над фильмой, нарушая ее жанровый облик, ее политическую убедительность и силу, цельность ее восприятия... То ли попросту авторы без нужды оглянулись на “традиции” игровой фильмы, — понять трудно... В картину, многие кадры которой серьезны и ясным языком живых образов говорят зрителю о классовой борьбе в Польше... не прибегая к дешевым аллегориям, — зачем-то затесались невнятные обрывки любовно-психологического сюжета, классической кинематографической “интриги”, ведущей свою родословную от дореволюционного бульварного романа. Рядом с отчетливыми, в большинстве безымянными, но тем не менее вполне реальными масками представителей отдельных сил в борьбе... зритель видит и достаточно трафаретные фигуры самодовлеющих сюжетных “героев”... К чему? Разве недостаточно увлекательны сами по себе социальные процессы, составляющие тему картины?! Все актеры работают неплохо. Но внутреннее несовпадение целевой установки, смысловой нагрузки отдельных ролей влечет за собой подчас ощущение фальши. Зритель с трудом верит в

правду, хуже поддается воздействию политического материала только из-за того, что в этот материал вплетена наигранная ложь мещанской мелодрамы. Яркие сцены... теряют в масштабе и в убедительности только из-за того, что их постарались "подогреть" переживаниями лишних персонажей. С такими же результатами в отдельных местах фильмы сквозь здоровую романтику борьбы масс досадно просачивается мелкотравчатая авантюрщина... Надо махнуть рукой на холливудские рецепты "занимательности" и довести до конца верную линию, намечавшуюся было в сценарии "Ненависть". В этом залог действительного права советской художественной кинематографии на дальнейшее существование, нужное и полезное... пролетарскому зрителю" (Шатов Л. "Ненависть" // КиЖ. 1930. № 31. С. 5).

"Блестящая страница в истории развития нашей кинематографии. Белгоскино показывает рабочему зрителю киноэпопею... которую мы вправе вписать в книгу лучших достижений советского экрана... "Ненависть" — агитирует фактами жизненными, яркими... "Ненависть" — да. Глубокой ненавистью к классовому врагу проникается рабочий зритель, когда смотрит эту киноэпопею... С исключительной яркостью обрисован сейм, все подлые фокусы фашистских партий, показано, какую борьбу проводит там компартия. Польша — в авангарде наших врагов, которые бешено готовятся к нападению на СССР. Эти моменты с бесподобной реальностью и правдивостью подчеркнуты в картине. Сюжет фильма хотя и сложен, но очень занимателен. Заснята картина прекрасно, с глубокой художественной правдивостью показаны трагические моменты эпопеи. Сквозь хрупкое полотно экрана рука рабочих зрителей из СССР невольно протягивается для крепкого пожатия туда, на Запад, где пролетариат еще стонет под властью капиталистов, под ударами фашистских батогов. Картина имеет колоссальное значение для укрепления интернационального воспитания масс, для усиления связей с рабочими Запада!.. Мы горячо рекомендуем массовые, коллективные походы в кинотеатр "Культура", где демонстрируется "Ненависть" (Д-н З. "Ненависть" // Рабочий. 24.XI.1930).

"У "Нянавісці" Тарыч дасягнуў надзвычайна вострай палітычнай злабадзённасці. Нездарма польская фашысцкая прэса назвала яго з гэтага поваду "большэвіцкім рэжысёрам". Але гэта злабадзённасць фільма абярнулася супроць яго ж самога. Сцэнарый фільма... пацягнуў рэжысёра ў бок голых агітацыйна-прапагандысцкіх прыёмаў. У выніку гэтага ў фільме атрымаўся адзін жывы вобраз — гэта сялянка-забастоўшчыца... і адзін жывы, драматургічна цэльны эпізод... з токам, пушчаным з электрастанцыі ў калючы дрот. Усё астатняе было прыстасавана і зашыта грубаватымі публіцыстычнымі ніткамі" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120—121).

"Тарич решительно убирает из сценария всяческие мелодраматические истории, эпизоды детективно-приключенческого характера. Он ставит перед собой ясную и четкую задачу: раскрыть механику взаимодействия политических сил профашистского государства, направленных против интересов народа... "Ненависть" — фильм-плакат, призыв к революционным действиям... Хотя Тарич выступил в несвойственном ему жанре... "Ненависть" стала одним из лучших произведений из серии так называемых "агитпропфильмов", над созданием которых трудились в те годы многие киномастера" (ЮТ. С. 115—117).

Библиография: "Ненависть": На просмотровом пленуме ОДСК // КФ. 5.VII.1930; Максимов Г. Последние новинки экрана // КГ. 20.XI.1930; Долов Б. "Ненависть" // СБ. 4.XII.1930; "Ненависть" // РИП. 1931. № 3. С. 19; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Наўроцкі С. Юрый Віктаравіч Тарыч // ЛіМ. 11.III.1935; ИБК. Т. 1. С. 49; ИСК. Т. 1. С. 605—606; СПД. С. 80.

A political drama about the class struggle in Poland in the late 1920s. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—30s Y.Tarich. REVIEWS: a good film but the "damned cliches" of feature films (a love intrigue, "heroes" instead of masks of representatives of different classes, an "adventurism") are dominant distorting the genre of the film; it is a politically topical film, realistic in its principles and style with the predominance of straightforward artistic solutions; this is a film-poster, a call to revolutionary action, one of the best films of this genre.

РУБИКОН (РУБІКОН) (THE RUBICON)

— нем., ч/б, 8 ч., 2217 м (вар. 1930 г. — 2177 м, вар. 1931 г. — 2100 м, вар. 1937 г. — 7 ч., 1899 м), в/э 3.I.1931 г.

Сц. А.Менский, В.Вайншток, А.Кольцатый; реж. **Владимир Вайншток**; оп. А.Кольцатый; худ. Р.Фэдор, В.Покровский. В ролях: Б.Шлихтинг (Билль Паркер), А.Русинов (Сидней), А.Обухович, Г.Самойлов (комсомольцы).

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

У Билля Паркера, матроса английского торгового флота, только и радости в его "собачьей жизни", что выпивка в компании проституток во время стоянок. В одном из портов бастуют грузчики. Капитан корабля заставляет грузить уголь матросов. Рабочие называют их штрейкбрехерами. Вечером в кабаке в ответ на грубость Билль бьет капитана. Его выгоняют с корабля и не берут на другие. Только капитан советского лесовоза, который ищет в конторе по найму замену заболевшему кочегару, готов взять "пролетария, находящегося под локаутом". Билль доволен условиями работы и быта на лесовозе. Он знакомится с Сиднеем — представителем западной фирмы, закупающей в СССР лес. В ленинградском порту знакомый матрос отводит Билля в интернациональный клуб моряков, будни которого — библиотека, гимнастический зал, выступления физкультурников, концерт артистов эстрады и цирка — производят на него сильное впечатление. В западных портах начинается забастовка кочегаров. Билль поддерживает их. Сидней предлагает ему поехать пока с ним в качестве помощника на Бобруйский деревообрабатывающий комбинат. Билля многое в СССР удивляет и заставляет задуматься. На комбинате он помогает молодежи, изучающей иностранные языки, участвует в самодеятельности. В результате его отношения с Сиднеем портятся. Партия ставит задачу увеличить экспорт леса. Принимается



Б.Шлихтинг (третий слева) — Билль Паркер

встречный план. Усиливается борьба с браком и прогулами. Между цехами начинается социалистическое соревнование. Чтобы поддержать бастующих кочегаров и грузчиков Запада, молодые передовики выходят на сверхурочные работы. К неудовольствию Сиднея Билль присоединяется к ним. Сидней имеет задание сорвать сроки поставки леса, ибо его фирма заинтересована в получении и леса, и неустойки. С помощью тех, кто "имеет счеты с большевиками", он ломает механические пилы, используя металлическую подкову, которую Билль возит с собой на счастье. Билль требует от Сиднея объяснений. Между ними происходит драка. Билль помогает друзьям-рабочим задержать вредителей. Заканчивается фильм титром: "С кем ты, Билль, пролетарий моря?" На фоне боевого знамени Красного Интернационала моряков тот отвечает: "В рядах моего класса! Нельзя стоять в стороне от борьбы".

"Эволюция сознания Билля показана не путем анализа его субъективных психологических переживаний, а показом ряда воздействующих на него событий и условий окружающей его социальной среды. Этот правильный диалектический метод объяснения перелома, происшедшего в Билле, дал возможность постановщикам поднять образ иностранного пролетария до обобщения. Билль идет от эмоционального восприятия явлений внешнего мира к освоению их разумом и от умственного наблюдения явлений к новому, эмоциональному отношению к ним... Отдельные эпизоды... по композиции кадров являются высокохудожественными и оригинальными... В бодрых, эмоционально организующих образах представлены будни советского труда... К сожалению... некоторые сюжетные положения... даны без основательных мотивировок. Экспозиция в картине затянута. Ряд эпизодов утомительно длинен... Но при всех недостатках... она является положительным фактором в нашей кинематографии. Политическая целеустремленность и актуальность фильмы, здоровая реалистическая форма, талантливая операторская работа содействуют успеху картины... Ударная постановочная бригада добилась рекордных производственных показателей, доказав на деле, что возможно выпустить картину высокохудожественного качества при минимальных затратах средств и времени... Это подтверждает, что те требования, которые предъявляет советская общественность к кинематографии... являются вполне осуществимыми и правильными" (Вакс Л. "Рубикон" // Кино. 2.XII.1930).

"Достоинством этой ленты является четкая композиция кадров, умение скупой деталью или намеком дать впечатление о целом. Но драматургическая линия картины сделана неровно, скачкообразно, без достаточной мотивировки поведения действующих лиц" (Волков Н. Белгоскино должно повернуться к белорусской тематике // Известия. 17.I.1931).

"...В фильме правильно освещены вопросы социалистического строительства, в основном верно показаны быт и условия существования моряков иностранных торговых флотов, диалектически разрешена проблема перерождения героя... В картине наглядно и убедительно показана интернационально-воспитательная работа, проводимая среди моряков Интернациональным клубом. В бодрых и здоровых тонах показан бобруйский лесокомбинат. К недочетам картины резолюция относит некоторое любование материалом и затянутость экспозиций первых частей. Неубедительно показан момент вредительства, хотя изображаемый в картине факт имел место в действительности. Несмотря на недостатки, картина имеет политическую целеустремленность и актуальность. Режиссер... хорошо справился со своей задачей и сумел найти ряд оригинальных пластических образов, вполне доступных пониманию широкой рабочей аудитории" ("Рубикон": Отчет об общественном просмотре и обсуждении фильма на пленуме Ленинградского ОДСК // РиТ. 1931. № 1. С. 17).

"Реклама Белгоскино, что фильм "Рубикон" — лучший фильм сезона, продиктована не просто желанием завлечь зрителя в кинотеатр. "Рубикон" —прекрасный фильм, как с точки зрения политической выдержанности, так и художественного и технического оформления... Как легко при такой теме скатиться до простой агитки. Но автор сценария не вступил на этот скользкий путь. Все герои фильма... прежде всего живые люди со всеми их человеческими страстями и недостатками. Без утрировки показан быт матросов в заграничных портах — быт, где пьянки, похабщина и "дешевая любовь" занимают первенствующее место... Большая производственная победа... всей советской кинематографии" (Н.Б.П. "Рубикон" // Рабочий. 31.I.1931).

"Фильма... представляет собой любопытный пример перенесения в кинематографию того, что в беллетристике называется "литературой факта"... Режиссеру не приходится выдумывать. Он с нарочитым беспристрастием изображает картину за картиной, снимая жизнь такой, какая она есть. Но жизнь эта такова, что сама говорит отчетливым и убедительным языком... Разве будничная жизнь любого советского индустриального гиганта не ярчайшая агитация фактами?.. Тем не менее... режиссер не овладел еще вполне своим методом и грешит известной схематичностью в ущерб воздействующей силе своего произведения, которое по существу является произведением искусства и должно работать его средствами. Недостаточно лишь группировать факты, — они требуют известного творческого претворения. Иначе зритель немного скучает, видя то, что кажется ему давно знакомым и само собой разумеющимся... К положительным сторонам работы... относятся очень хорошие снимки и выразительная композиция кадра, накладывающая на "Рубикон" отпечаток культурной и добросовестной работы" (В.Л. "Рубикон" // ПК. 1931. № 5. С. 18).

"...Белдзяржкіно выпускам "Рубікона" паказала большую рухавасць у рэалізацыі тэматыкі соцыялістычнага будаўніцтва, чым іншыя нацыянальныя кіноарганізацыі Саюза. На жаль, гэтага самага нельга сказаць аб мастацкай якасці гэтага фільма... Справа тут... не "ў прымітыўнай тэндэнцыйнасці", за што гнеўна накінуўся замежны друк, а ў неўмельстве паказаць героя ва ўсёй складанасці яго маральна-псіхалагічных працэсаў. Таму вобраз Біля вышаў бледным і малапераканаўчым, вышаў чарнавік вобраза з усімі слядамі штрыхаваных спроб, пакінутых не сцертымі" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120).

"Прямолинейность замысла фильма выразилась в подборе исполнителей ролей, в изображении обстановки действия, деталях и т.д. Все отрицательные персонажи —представители буржуазного мира — непременно толстые, рыхлые, самодовольные, с сигарами в зубах. Зарубежные порты, в которые попадает Билль, показываются только в одном аспекте: здесь беспробудное пьянство, дикий разгул, беспардонно хамское, презрительное отношение богатых к бедным. А в Советском Союзе Билль видит только вежливо предупредительные отношения людей друг к другу, образцовый порядок в производственных делах. Отдельные недостатки тут же устраняются при помощи собраний. В поле зрения Билля то и дело попадают плакаты с различными призывами. Авторы не случайно акцентируют на них внимание героя. Этим плакатам отводится немаловажная роль. Они, по замыслу создателей картины, призваны "подкрепить" идейное звучание произведения" (ИБК. Т. 1. С. 82—83).

Библиография: Фельдман К. Достижения белорусского искусства // Рабочий. 11.I.1931; Адэ. Дискуссионный просмотр "Рубикона" // Кино. 12.I.1931; "Рубикон" // РИП. 1931. № 1. С. 23; Кацнельсон Л., Бобрик Я.

Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 80 [см. материалы фильма "Честь"]; Рэзнік І. Здымаецца Ганна Абуховіч // ЛіМ. 22.VIII.1969; СПД. С. 92—96.

An agitpropfilm about the fate of an English sailor who by pure chance gets to the Soviet Union and decides to stay and live and work there. It was the debut of the famous adventure director V.Weinstock. REVIEWS: the evolution of the hero's consciousness is shown convincingly and rightfully, the film is too long; the dramaturgy is uneven; the international educational work is shown convincingly, the acts of sabotage are unconvincing, the film caters for wide audiences; a wonderful film where the heroes are living people with their passions and weaknesses; the tendentiousness of the conception of the film was reflected in the choice of the actors, depiction of the environment and characterization of the personages: all the representatives of the bourgeois world are bad, in the USSR everything is O.K. (Has not been preserved).

САША (АЛЕСЯ) (SASHA) — нем., ч/б, 6 ч., 1961 м, в/э 2.VI.1930 г.

Др. назв. "Тетя Саша", "Саша с улицы".

Сц. Л.Кулешов, О.Леонидов, А.Хохлова; реж. **Александра Хохлова**; оп. Н.Наумов-Страж; худ. В.Покровский. В ролях: М.Сапожникова (Саша), П.Ильин (Котов), А.Файт (Пепельняк), П.Галаджев (Иван Семенович), Д.Введенский (Смиренин), Л.Семенова (аферистка из ликвидированного притона), А.Мельников (председатель сельсовета), Л.Кмит (секретарь комсомольской организации).

Агитпропфильм с элементами психологической драмы.

Из деревни в город приезжает крестьянка Саша, находящаяся на последнем месяце беременности. Она разыскивает "хозяина самой большой торговли Тимофея Егоровича". Но по имеющемуся у нее адресу такого нет. Растерявшись в незнакомой обстановке, Саша едва не погибает под трамваем. Ее спасает милиционер Пепельняк. Он приводит Сашу в отделение милиции, где к ней также хорошо относятся. Лишь милиционер Иван Семенович — из тех, про чью службу говорят: "По форме правильно, а по существу издевательство", — недоволен этим. Хозяйственная Саша пытается в ответ на добро чем-то помочь — втаскивает на чердак тяжелый мешок. Ей становится плохо. Пепельняк отправляет Сашу в больницу, где она вскоре рожает сына. Пепельняк дает приют Саше с ребенком в своей семье. Он расспрашивает Сашу об отце ребенка. Выясняется, что над ее мужем, Дмитрием Котовым, тяготеет обвинение в убийстве деревенского учителя и торговец Смиренин, якобы из сочувствия, что и она пострадает, отправил Сашу в город — по ложному адресу. Пепельняк сообщает в окружной суд о Саше. Оказывается, ее разыскивают. Вызванная в качестве свидетельницы, Саша рассказывает, как было дело. Но до полного выяснения обстоятельств Дмитрия оставляют в тюрьме. Иван Семенович доносит начальству, что Пепельняк приютил жену преступника. Услышавшая это Саша в страхе убегает и скитается по городу. Между тем в деревне не верят, что Котов — убийца. Секретарь комсомольской ячейки вспоминает, что перед смертью учитель писал в газету. Выясняется, что он хотел разоблачить кулака Смиренина и именно тот и убил учителя. Котова отпускают на свободу. Сашу разыскивают. Она становится регулировщицей.



М.Сапожникова — Саша

"...Картина... повествует о перерождении отсталой и неграмотной крестьянки в сознательного, пробужденного к жизни человека. Эта тема, одна из самых ответственных для советского кинематографа, нашла достаточно неудачное и невыразительное разрешение... Вся история с убийством учителя кулаком необходима для того, чтобы замотивировать какими-то социально-политическими причинами чистейший уголовный сюжет с невинным убийцей и с цепью случайностей, двигающих действие. Необычайный схематизм и штампованность всех фабульных положений сводят на нет и мастерство режиссера, и неплохую работу актеров и художника. Характерно, что прекрасный актер Галаджев не способен подняться здесь выше уровня среднего, мелодраматического злодея. Порочность метода, идущего на поводу у худших образцов традиционной буржуазной уголовной драмы, не дает возможности органически показать рост сознания отсталой крестьянки Саши. Классовая борьба в деревне, которая, якобы, является главной мотивировкой всех развертывающихся событий, дана поверхностно, без какого бы то ни было вскрытия ее корней. Все это в огромной степени снижает политическое значение картины. Милицейский быт, на фоне которого развертывается сюжет, дан столь же поверхностно, несмотря на ряд богатых возможностей обыграть его, показать тяжелую и напряженную работу милиции, ее будничную героику. Эта картина является несомненным шагом назад в творчестве талантливого режиссера, не поднявшегося выше недоброкачественного сценарного материала" (Абрамов Н. "Саша" // КФ. 10.VI.1930).

"Жизнь Саши, ломка ее психики, ее политическое прозрение и культурный рост — не показаны. Неудачное во всех отношениях выполнение погубило интересный замысел сценариста — на своеобразном материале показать, как практически формируется у нас, вопреки разнообразным трудностям, новый тип женщины. Кинематографическое оформление картины, работа режиссера, оператора, актеров — не [устраняют] ее коренных недостатков" (Шатов Л. "Саша" // Кино. 20.VI.1930).

"...Авторы попытались вести разговор о гуманизме

советского общества и об остатках прошлого в сознании отдельных людей. Однако этот разговор свелся к примитивной иллюстрации гуманного и негуманного отношения к одинокой женщине... Плоское, схематичное драматургическое построение, а отсюда — маловыразительность образов привели к облегченной, поверхностной трактовке важной темы о доверии к человеку" (ИБК. Т. 1. С. 81).

"Снимала картину я в соответствии с моими творческими принципами — больше всего старалась, чтобы люди в ней были как настоящие, не актеры. Поэтому, когда мою главную актрису принимали за уборщицу и спрашивали, зачем я ее с собой вожу, — я считала себя удовлетворенной, потому что на самом деле это была настоящая актриса, учившаяся в ГТК" (Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино // М., 1975. С. 126).

Библиография: Аргонский С. Производственное кладбище // КФ. 11.II.1930; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120; ИСК. Т. 1. С. 609; СПД. С. 79.

An agitpropfilm about the fate of the peasant Sasha in a big city at a difficult time. Directed by the famous Soviet actress A.Khokhlova, a colleague and friend of one of the leading masters of the Soviet cinema L.Kuleshov who was also a co-author of this film's screenplay. REVIEWS: one of the most important themes (the backward woman-peasant's regeneration) is solved unsuccessfully, the film follows the worst examples of bourgeois criminal drama; it is a straightforward illustration of humane and inhumane attitudes towards women; following her principles in art the director tried to get people in the film act like real people, not actors.

СУД ДОЛЖЕН ПРОДОЛЖАТЬСЯ (СУД ПАВІНЕН ПРАЦЯГВАЦЦА) (THE TRIAL MUST CONTINUE) — нем., ч/б, 6 ч., 2000 [ГФФ — 1950] м, в/э 21.III.1931 г.

Др. назв. "Парад добродетели".

Сц. В.Павловский; реж. **Ефим Дзиган**; сореж. Б.Шрейбер; оп. Н.Наумов-Страж; худ. Р.Фэдор. В ролях: Р.Есипова (Елена), С.Ланговой (ее муж), И.Чувелев (защитник), П.Молчанов (шофер), С.Антонов (лаборант).

Социально-бытовая драма.

Основой для картины послужил факт, взятый из газеты... За изнасилование лаборантки электрозавода Елены пятеро хулиганов предстают перед судом. Народный обвинитель требует самого строгого наказания. Защитник отказывается их защищать. На этом первое судебное заседание заканчивается. Между тем Елена выходит из больницы. Ее муж воспринимает случившееся как личный позор. Он оскорбляет жену, запрещает ей работать на заводе. Елена уходит из дома. Бродя в одиночестве по ночному городу, она встречает шофера со своего завода, потом защитника. Один за другим они пытаются воспользоваться ее положением, предлагают "ночлег" за соответствующее "вознаграждение". В конце концов Елена вступает в бытовую коммуну при заводе. Но и здесь пришедший в гости приятель рабочих-комсомольцев домогается близости с ней. После трехдневного перерыва возобновляется судебное заседание. Оглашается приговор: двое хулиганов приговариваются к высшей мере, трое — ввиду чистосердечного раскаяния — к длительному заключению. Суд окончен. Публика начинает расходиться. Но возмущенная Елена требует, чтобы заседание было продолжено и чтобы на скамье подсудимых оказались все оскорбившие ее человеческое достоинство люди. Судьи и публика занимают свои места. Суд продолжается.



Р.Есипова (в центре) — Елена

"Фильма разоблачает все пережитки крепостнического отношения к женщине —проклятое наследие бытовых и социальных отношений буржуазного общества... При всех своих недочетах (некоторая условность положений, недостаточно четкое понимание роли коллектива и т.д.), эта фильма служит убедительным опровержением гнусной клеветы буржуазной печати о закрепощении женщины в СССР. Недавно переброшенный на работу в Белгоскино режиссер Дзиган избегает пользоваться незнакомым ему белорусским материалом. Это лишает произведение ярко выраженного национального стиля. Однако наличие целого ряда положительных качеств картины (хорошая игра актеров, законченность отдельных эпизодов) заставляет признать фильму... добротным кинематографическим произведением" ("Суд должен продолжаться": Резолюция собрания редакций заводских газет // Кино. 27.I.1931).

"...Киноповествование лишено осязаемой конкретности материала. Стремясь "усилить впечатление", они [авторы] прибегли к малооправданному, чрезмерному и излишнему сгущению красок. Распределение тонов на картине вышло поэтому искусственным. От фильмы пахнет выдумкой, хотя она очень хочет казаться бытовой. Разумеется: суд должен продолжаться... Однако надуманность фабулы картины от этого не становится более жизненной. Черты хрупкой беспомощности, посредством которой вырисовывают образ пострадавшей женщины сценарист и режиссер — носят все элементы именно того мелкобуржуазного быта, с гнилым наследием которого они вступают в бой" (Зоров А. "Суд должен продолжаться" // Веч. Москва. 27.III.1931).

"Обыгранная на заводском материале, сделанная по американизированному рецепту "добродетелей и пороков" фильма, в конечном итоге, ничего не показывает и никого ни в чем не убеждает... Показать сильную и завоевавшую свое право на борьбу женщину ему [режиссеру] не удалось... Незаслуженный успех фильмы объясняется недостатком кинокартин, отображающих роль женщины в процессе ломки старого быта" (Фридгато С. "Суд должен продолжаться" // Кино. 28.III.1931).

"[Авторы] картины ищут свой собственный язык, хотят показать вещи с иной, необычной стороны, найти новые средства выразительности. Однако работа их, несмотря на ряд положительных сторон, в корне неудачна. Главные недостатки фильмы — рассудочность, схематичность, заметное преобладание элементов чисто формального порядка. Поставив один из серьезных бытовых вопросов — о товарищеском отношении к женщине и ее бытовой

самостоятельности, — сценарист для его разрешения создает ряд надуманных, искусственных ситуаций... [Он] развивает свою мысль чрезвычайно абстрактно, по точным и готовым схемам и тем обесценивает свою работу, формально весьма интересную. А эта сторона у него свежа и оригинальна. Действие хорошо завязано и начато, еще лучше окончено, развернуто упруго и экономно. Режиссерская композиция фильмы грешит почти теми же недостатками, не исправляющими, а скорее усиливающими ошибки сценария. Вместо живых людей в картине действуют, за малым исключением, какие-то почти условные, правда, очень яркие маски. Бытовая коммуна молодежи взята не из реальной обстановки сегодняшнего дня, а производит впечатление картинки из жизни людей будущего. Все внимание постановщика оказалось устремленным на внешнюю сторону его работы. Картина прекрасно снята. Ночные съемки на улицах показывают тонкое владение светом и умение находить неожиданные эффекты. Работа актеров, особенно исполнительницы центральной роли — Есиповой, выразительна, разнообразна и четка. Композиция отдельных сцен и кадров сделана мастерски, с большим внешним блеском, предельно экономно и выразительно. Таким образом, фильма говорит о не изжитых еще до конца формалистических влияниях в кинематографии и лишний раз убеждает в необходимости продолжать упорную борьбу за преодоление их, особенно в работах молодых мастеров" (А.Д. "Суд должен продолжаться" // РиТ. 1931. № 12. С. 19).

"В конце 20-х годов в стране произошла культурная революция, и вполне закономерно, что в этот период появилось немало произведений, утверждающих новую мораль, новые отношения... [Реальный] судебный процесс над преступниками стал для авторов... поводом для обличения пережитков прошлого в сознании людей, для утверждения новых взглядов на семью, любовь, на положение женщины в нашем обществе... Интересный авторский замысел нашел... и своеобразное творческое воплощение... В пристальном внимании к характерам героев, в поисках наиболее выразительной формы подачи материала можно видеть особенности творческого почерка... авторов одного из шедевров советского киноискусства —фильма "Мы из Кронштадта" (ИБК. Т. 1. С. 52—54).

"В острой постановке вопросов морали, в публицистической направленности фильма... можно заметить близость его к известной картине Ф.Эрмлера "Парижский сапожник". Так же как и Эрмлер, Дзиган стремился заставить зрителя задуматься, вызвать его на спор... В картине немало остропсихологических сцен... Оператор... нашел интересные изобразительные решения для воплощения режиссерского замысла, он превосходно снял интерьеры квартиры героини и суда. В натурных съемках ленинградских белых ночей тонко передано состояние героини, особенно в том эпизоде, где она после размолвки с мужем одиноко блуждает по городу" (ИСК. Т. 1. С. 607—608).

Библиография: Фельдман К. Достижения белорусского искусства // Рабочий. 11.I.1931; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120; СПД. С. 96—97.

A social drama of everyday life based on a real fact about the rape of a woman-worker by a group of hooligans and their trial. One of the first productions of the famous Soviet director E.Dzigan. REVIEWS: the colours are too intense, the plot is not true to life; the undeserved success of the film can be explained by a lack of films about the role of women in the new life; predominant are rationality, sketchiness, formalism; instead of living people there are masks; the photography is wonderful, the leading actress is expressive; the authors' interesting intention to involve the audience in the process of reflection and debate found an original artistic solution; by the sharpness of the problem raised it is close to F.Ermler's *A Shoemaker from Paris*; unlike most of the agitpropfilms it caused heated discussions.

ХАМЕЛЕОН (ХАМЕЛЕОН) (THE CHAMELEON) — нем., ч/б, [7 ч., 2000 м].

Сц. Е.Кольцова, А.Левшин, А.Муромский; реж. **Александр Левшин**; оп. С.Файман, худ. Б.Альмендинген. В ролях: Д.Введенский ("шеф"), В.Макаров, П.Галаджев, А.Садовский, Ф.Гурок.

Картина на экраны не выходила, не сохранилась.

Сатирическая комедия.

Городской нэпман пытается приспособиться к условиям новой действительности в белорусской деревне.

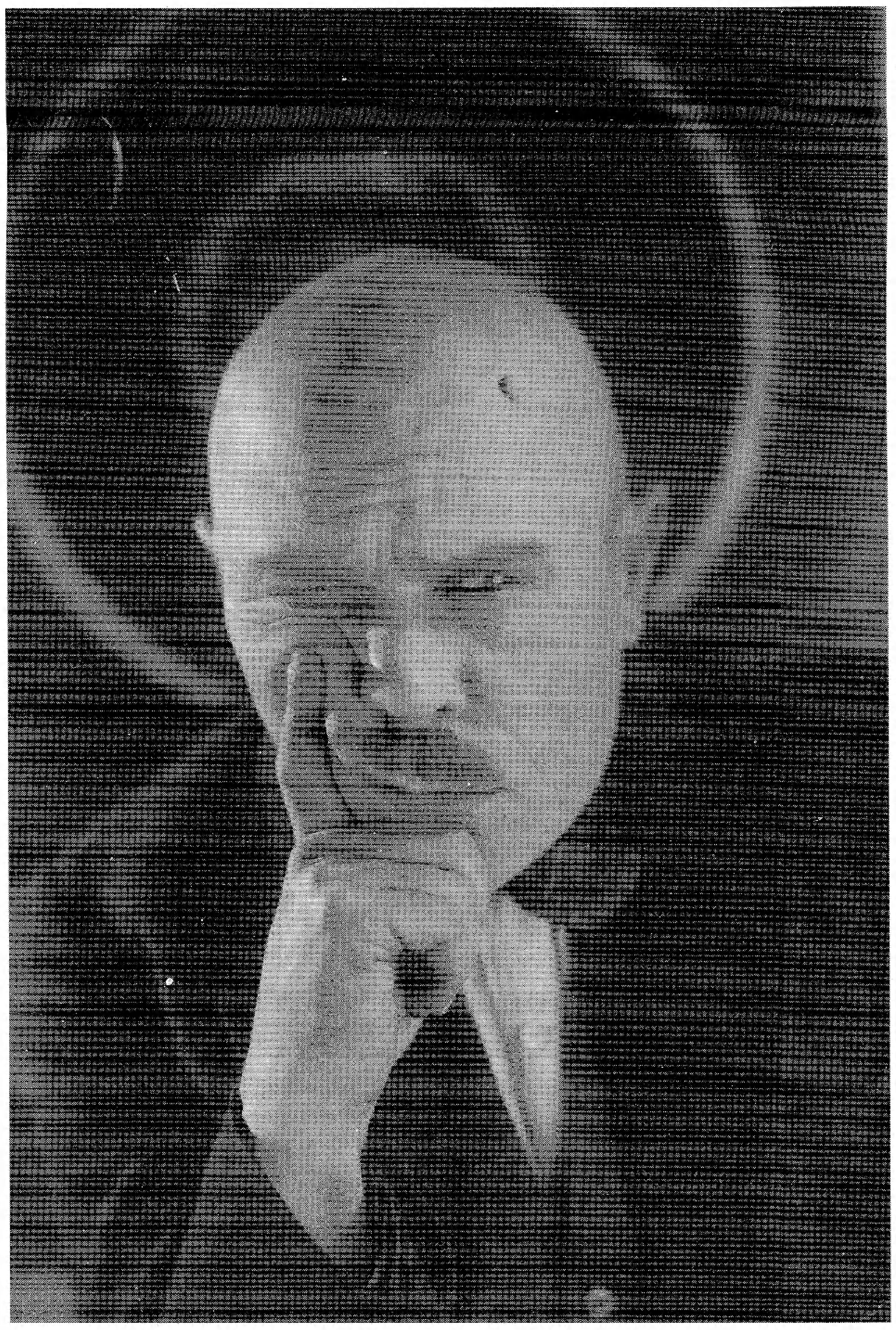
"Белгоскино выпускает в непродолжительном времени новую фильму комедийно-гротескового характера. Условное название ее — "Хамелеон"... Тема комедии — приспособление мелкобуржуазных элементов к условиям советской обстановки, их искусная маскировка — вплоть до принятия "рабочего шефства" над деревней" (ЛГ. 14.Х.1929).

"...Белгоскино, пожалуй, единственная фабрика, которая не имеет сырья — не имеет сценариев. А производство без сырья — кладбище... Возьмем для примера фильму "сильно комических положений" "Хамелеон"... В этой фильме вы можете ознакомиться с верховой ездой на корове, с кормлением грудью мужчины взрослого парня и прочими "сильно комическими" измышлениями незадачливого постановщика. Впрочем, финал этой фильмы оказался далеко не комическим. Фильма к демонстрированию, как и следовало того ожидать, запрещена" (Аргонский С. Производственное кладбище // КФ. 11.II.1930).

"Обращение ЦК ВКП(б) о ликвидации прорывов промфинплана и постановление правления Союзкино о мероприятиях, вытекающих из этого обращения, разбудили от долгого, тяжелого сна общественность кинофабрики "Советская Белорусь" (Белгоскино)... Бездействие партийной и профорганизаций наложило тяжелый отпечаток на всю общественную и производственную работу фабрики... Картина "Хамелеон", готовившаяся с июля месяца 1929 г. по февраль 1930 г., легла на полку, как идеологически невыдержанная. Только замкнутостью постановщиков можно объяснить трагическую гибель "Хамелеона", утопившего 48 тысяч рублей" (Шувалова и Поляков. Под знаком оппортунизма // КФ. 26.IX.1930).

"...Белгоскино отказалось от историко-революционных тем в преломлении Гардина, Молчанова и им подобных и резко переключилось на новую революционную тематику, на новый состав режиссеров. Наряду с продукцией, оцениваемой и общественностью и Главреперткомом сравнительно хорошо (пример: "В огне рожденная", "Завоеванная земля", "До завтра", "Настоящая жизнь", "Ненависть"), в производстве есть и довольно большие провалы. Белгоскино положило на полку комедию "Хамелеон"... не допустив ее даже до реперткома" (А.В. Белгоскино отчитывается: На пленуме ОДСКФ // КФ. 15.Х.1930).

"Часто вместо... развития белорусской кинематографии, национальной по форме и социалистической по содержанию, [организаторы и работники фабрики] ловили "случай". Борьбу за перспективный генеральный план строительства Белгоскино (как орудия идеологической практики пролетариата Белоруссии) не раз подменяли погоней за скорым коммерческим успехом. Уступали перед



Д.Введенский — “шеф”

мелкобуржуазным влиянием в практике кинопроизводства и проката... Невышедшая, лежащая на полке комедия “Хамелеон”... явилась объективно контрреволюционным (и на редкость глупым) пасквилем на советскую действительность. К чести фабрики следует отнести, что она резко, без производственных сентиментальностей оценила фильму “Хамелеон” и решительно отказалась от попыток протащить ее через контроль в каком-либо компромиссном виде... Выпущено немало фильм, внешне политически более или менее правильных, но поверхностных, схематических, упрощенческих, т. е. по существу приспособленческих, выражающих буржуазную ограниченность мировоззрения художников-авторов” (Херсонский Х. Узловые вопросы белорусского кино // Кино. 6.I.1932).

“Большие надежды возлагал коллектив кинофабрики на многообещающий дебют молодого режиссера А.Левшина — сатирическую комедию “Хамелеон” о приспособляемости нэпманских элементов к новым условиям. Однако еще в период съемок стало очевидно, что материал картины устарел, содержал конфликты вчерашнего дня. Недочеты фильма усугублялись еще и тем, что сатира подменялась высмеиванием и смакованием отдельных недостатков советской действительности, карикатурным изображением советских людей. В результате фильм не был выпущен на экраны” (СПД. С. 79—80).

“На рубеже 30-х годов возникает ряд картин... героем которых оказывается бюрократ-обыватель, точнее — “носитель буржуазного мировоззрения”. Это герой “Шкурника”... “Моей бабушки”... Это “государственный чиновник” из одноименного фильма И.Пырьева... Это, наконец, судя по описанию, герой последней самостоятельной режиссерской работы тяготевшего к эксцентриаде А.Левшина, одного из эйзенштейновской “железной пятерки”... Все эти фильмы... бичуют обывателя-бюрократа без малейшего сожаления и сочувствия. Прежде всего — ввиду его принципиального несоответствия грандиозности совершающихся в державе преобразований, очевидной мелкости. Притом все авторы эти ориентированы, разумеется, на жанровую систему — и, соответственно, на поэтику — ”монтажного” кино, где ведущим жанром является киноэпопея с ее монументальностью, условностью и четкой социальной типажностью персонажа. Именно в этот мир и “запущен” объект сатиры, изо всех сил пекущийся о своем личном, частном благополучии, и только о нем. То есть персонаж, по сути, асоциальный. И тогда помимо воли авторов возникает неожиданный эффект: с монументальными социальными символами сталкивается несовершенное, но живое человеческое лицо. Довольно злую шутку проделывает тут с фильмами культурная традиция: перед нами модификация темы “маленького человека”... Запретом перечисленных картин такой поворот темы “человек и история” в нашем кино был отрезан начисто и надолго. Собственно, именно в этот период под подозрение впервые попадает эксцентрическая стихия, которая, как сегодня становится ясно, была главным источником живой силы советского кино” (Марголит Е. “Будем считать, что такого фильма никогда не было”: “Полочные” фильмы 30-х годов // ИК. 1995. № 7. С. 90—91).

Библиография: П. Кіно на пераломе: Насустрач запатрабаваньням сучаснасьці // Зьвязда. 20.IX.1929; Х.Х. Белгоскино сегодня // Кино. 22.I.1931; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120; СПД. С. 96—97; КИК. С. 16.

A satirical comedy about a NEP-man who is trying to adapt himself to the new societal situation. REVIEWS: the film was “shelved” for being ideologically immature; this is a counter-revolutionary and extremely stupid lampoon of Soviet reality; this was a promising debut of a young film director but the material became obsolete even in the process of filming, the director indulged in showing the flaws of Soviet reality; the work by one of Eisenstein’s “iron five” which, like other banned satirical films (*Self-seeker, My Granny, Civil Service Officer*), flagellated the philistine — “the bearer of bourgeois ideology”; without the authors’ will there appeared a modification of the theme of the “humble folk” which is characteristic of the Russian cultural tradition. (Has never been released and has not been preserved).

ХРОМОНОЖКА (КУЛЬГАВЕНЬКАЯ) (A LITTLE LAME GIRL) — нем., ч/б, 6 ч., 1646 [ГФФ — 1600] м, в/э 4.I.1931 г.

Др. назв. “Забыть нельзя”, “Илька-хромоножка”.

Сц. А.Крон, Ю.Винокуров (либретто Т.Адельгейм); реж. **Юрий Винокуров**; оп. С.Файман, худ. Р.Фэдор. В ролях: Т.Адельгейм (Илька), П.Курзнер (Басов), Ф.Брест (его приятель).

Фильм сохранился без 5-й и 6-й частей.

Агитпропфильм с элементами мелодрамы.

В большой город детским распределителем направлена на воспитание беспризорная девочка-подросток Илька. Город встречает ее неприветливо. Квартира приемного отца—каменщика Павла Басова — неуютная, грязная. Сам он пьет. Илька пытается познакомиться со сверстниками. Ее приглашают играть в баскетбол, но не получается:

Илька хромая. Из-за нее ребята проигрывают и прогоняют ее. Случайно Илька узнает о физкультурном празднике, который организует редакция газеты "Пионерская правда". Для его подготовки надо распространять газеты и журналы по домам и школам, агитировать за физкультуру. Илька с энтузиазмом берется за это дело: ходит из дома в дом, призывает делать зарядку. Она пытается наладить отношения и с приемным отцом: уговаривает его, бывшего красноармейца, не пить, приглашает прийти на пионерский праздник. Но Басов и на праздник приходит пьяный с таким же пьяным приятелем. Они рвут Ильки-ну литературу, а когда она пытается им помешать, бьют ее. Собрав силы, девочка заталкивает пьяных в фургон, закрывает дверь и отвозит их в наркологический диспансер, где передает врачу, чтобы приемного отца и его приятеля отучили от вредных привычек. Ильку приглашают на собрание пионерского отряда—победителя в физкультурной эстафете, где провозглашается задача молодежи: переделать быт, перевоспитать родителей, "взяв их на общественный буксир, вырабатывая общественные привычки", как это произошло с приемным отцом Ильки. Она становится активной пионеркой.



Т.Адельгейм — Илька

"Понятие детской фильмы носит совершенно отвлеченный характер. Никто толком не знает, что это такое и для кого она предназначена... Картина... сделана с большой теплотой и эмоциональностью, заставляющей забывать об отдельных недочетах... Вокруг "Хромоножки" фабрика [Белгоскино] провела интересный опыт изучения запросов и реакций зрителя. Еще в черновом виде картина демонстрировалась перед различными детскими аудиториями. Во время просмотра велся непрерывный учет реакции зрителей по заранее выработанной системе. Точно отмечалось отношение юных зрителей к отдельным эпизодам, а иногда и к кадрам, отмечались поведение и настроение ребят, их реплики, смех, восклицания. После просмотра открывался диспут, причем тщательно стенографировались выступления молодых ораторов, указывающих недочеты картины и положительные стороны ее. Многие из указаний были приняты режиссером и осуществлены в картине. После исправлений и дополнений картина снова просматривалась с учетом реакций и обсуждением. Таким образом, до окончательного завершения картина прошла через три различные детские аудитории. Последняя редакция... получила полное одобрение аудитории. Опыт Белгоскино приобретает особое значение при существующей неразберихе вокруг детской картины. Мы не имеем режиссеров-педагогов, и работа ведется вслепую, наугад... Широко развернутая в этом направлении работа поставит вехи на тернистом пути советской детской фильмы" (Айнштейн Э. "Хромоножка" // КФ. 16.XI.1930).

"...Опыт детской фильмы на тему о перевоспитании взрослых детьми... Событие, составляющее содержание этой полумелодрамы-полукомедии должно быть по существу взято зрителями "на веру", так как никаких реальных мотивировок в картине не дается. Это опять только тема, только сюжет" (Волков Н. Белгоскино должно повернуться к белорусской тематике // Известия. 17.I.1931).

"Первая полнометражная белорусская картина для детей... Фильм призывал детей участвовать в борьбе за новый советский быт... В картине отчетливо сказалось влияние получившего в те годы широкое распространение в произведениях для детей так называемого "детского авангардизма". В подобных произведениях их герои, дети, по сметке, находчивости, мужеству превосходят взрослых" (ИБК. Т. 1. С. 84—85).

Библиография: Адэ. Неделя советской Белоруссии // Кино. 7.I.1931; Фельдман К. Достижения белорусского искусства // Рабочий. 11.I.1931; Б. Вечер в ГАИС: К итогам Белорусской недели // КГ. 17.I.1931; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 120; ИСК. Т. 2. С. 409; СПД. С. 96—97.

An agitpropfilm with melodramatic motives about a girl who transforms her foster drinking father. REVIEWS: the film is made with great warmth and emotional power which make one forget the flaws of the film; during the shooting of the film an interesting experiment was made to study the reaction of children's audiences; the events are not convincingly motivated; the first Belarusian film for children produced under the influence of the then widely spread "children's avantguard". (Without parts 5 and 6).

ВРАГ У ПОРОГА (ВОРАГ ЛЯ ПАРОГА) (ENEMY'S AT THE DOOR) — нем., ч/б, 6 ч., 1435 м (вар. 1936 г. — 1403 м, вар. 1937 г. — 1312 м, вар. 1938 г. —1399 м), в/э 21.VI.1932 г.

Др. назв. "Последний патрон", "Кто она?"

Сц. В.Катинов; реж. **Лазарь Анци-Половский**; оп. А.Роговский; худ. В.Покровский. В ролях: Е.Егорова (Дарья), О.Демина (Степанида), В.Чудаков (Павел), Н.Николаев (счетовод), И.Волжин (Орьев).

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм с приключенческими мотивами.

.Действие картины разворачивается в обстановке возможной войны. Во вражеском штабе шпионка получает задание... В прифронтовом районе женщина со спутником наблюдают за частями Красной Армии. Затем женщина, называя себя Дарьей, начинает расспрашивать красноармейцев, якобы разыскивая пропавшего мужа. Крестьянин Орьев, живущий на соседнем хуторе, приглашает ее в свой дом. "Дарья" называет ему — также вражескому агенту — пароль. Местные жители сочувствуют "Дарье" как жене красноармейца и оставляют ее в прифронтовом колхозе, чтобы она могла заработать деньги на дорогу домой. Второй шпион следит за передвижением войск на железнодорожной станции. Их тайную встречу с "Дарьей" случайно замечает колхозница Степанида. О возникших подозрениях она говорит председателю колхоза Павлу, однако он не придает им значения. Но после того как ночью кто-то поджигает заготовленный колхозниками и предназначенный для Красной Армии хлеб, Павел начинает следить за "Дарьей". Он видит, как она перерезает телефонный провод, отправляет почтового голубя, и сообщает об этом в штаб Красной Армии. Оттуда посылают двух красноармейцев для ареста "Дарьи". В штабе врага получают шпионское донесение о перегруппировке сил Красной Армии и направляют в ее район разведэскадрон. Заметив красноармейцев, "Дарья" с Орьевым запираются в доме и начинают отстреливаться. Красноармейцы ломают дверь, но к усадьбе колхоза приближается вражеский разведэскадрон и они вынуждены отступить. В завязавшейся между "Дарьей" и Павлом схватке она едва не убивает его, но выручает подоспевшая Степанида. Атака врага отбита с помощью вооружившихся колхозников. "Дарья", второй шпион и Орьев — живший под чужим именем бывший становой пристав — арестованы. Под натиском Красной Армии вражеские войска отступают по всему фронту.



Е.Егорова — шпионка

"Авторы с самого начала взяли неправильную установку — сосредоточили свое внимание не столько на показе диверсионной работы шпионки, сколько на внешней занимательности самой сюжетной интриги. Авантюрные моменты доминируют в картине. Приключения шпионки — вот что, прежде всего, оседает в сознании зрителя. Поэтому образ Дарьи, как это, может быть, ни неожиданно для самого режиссера, оказывается окруженным романтическим ореолом... С другой стороны, активистка-колхозница и предколхоза обрисованы в картине очень схематично и поверхностно. Столь же примитивно показана и работа шпионов... Работа Анци-Половского не удовлетворяет требованиям оборонной фильмы" (КР. 1932. № 5. С. 11—12).

"...В основу этой фильмы положено авантюрное приключение, насквозь фальшивое. Сюжет примитивный, художественный уровень фильмы крайне низок. Нужно отметить, что нашлись сторонники... особой теории о художественно-оборонной фильме. Эти "теоретики" считают, что оборонная фильма должна бить в лоб, т.е. она должна быть упрощена и примитивна, чтобы "сразу" якобы запечатлеваться у зрителя. Это, конечно, чепуха. Военно-художественная фильма в первую очередь должна быть полноценным художественным произведением" (Король М. Первые шаги // ПК. 1932. № 2. С. 11—15).

"Фильмы о будущей войне и войне будущего у нас еще нет. Из многочисленной литературы иностранной и нашей мы знаем, какой огромный интерес представляют споры о характере этой войны... "В будущей войне будут действовать два основных фактора, — говорит тов. Ворошилов, — машины и человек". Но [авторы фильма] решают, что основным фактором будущей войны явится... женщина-вамп, террористка и шпионка. Урок бдительности, преподанный сценаристом и режиссером, выглядит лубочно и карикатурно. Авторы делали фильм всерьез, а вышла пародия... и притом весьма злая и острая. [Это] фильма, дискредитирующая нашу оборонную тематику, фильма, скучная до зевоты и бесталанная до уныния. В рекламных плакатах [она] скромно именуется приключенческой фильмой. Но от добротной авантюристки в фильме только плохо усвоенные трагические жесты, только внешняя бутафория. Все остальное — третий сорт. Кто она? — этот роковой вопрос из ханжонковского наследия не вызывает сомнений. Зритель без труда уже в первой части знает содержание второй, а во второй — содержание всей фильмы.Режиссеру надо замедлить

действие, чтобы использовать все аксессуары детектива — тревожный набат, драку, мчащиеся войска, — и [он] идет на конфликт с логикой и здравым смыслом. В фильме... узаконенные несообразности двигают сюжет. Нарушенная логика позволяет вести события вне временной последовательности, она оправдывает неизвестно откуда появившихся героев, она благосклонно амнистирует помарки сценариста и издержки режиссера. Уже который год мы спорим о судьбах оборонной фильмы. Мы знаем множество обезвреживающих рецептур, мы знаем, как избежать пацифизма, мы тонко различаем ремаркистские влияния, мы бдительны и, быть может, излишне суровы в оценках. И вот появляется на экране "Кто она?" и опрокидывает все споры, прекращает все дискуссии... Не нужно быть искушенным в современной тактике войск, чтобы понять, как павильонно изображает режиссер ближайший тыл в будущей войне, чтобы понять, что бутафорский ночной бой — это игра кинематографических солдатиков. Социальная характеристика действующих сил дана... в различии обстановки нашего штаба, ютящегося в жалкой хибарке, и штаба противника, занимающего дворцовые апартаменты. Примитивность здесь соседствует с традицией. От эпохи "Укразии" сохранился прием принижения и обеднения характера боевого руководства наших частей. Мы, мол, не нуждаемся в высших формах оперативного руководства... Но все эти детали... стушевываются перед основной проблемой фильма — "будьте бдительны". Такой вывод должен был сделать зритель из фильмы оборонной и мобилизующей. Но таких выводов зритель не делает. В первой половине фильма он наблюдает пейзаж, марши войсковых единиц и взволнованно шатающееся движение львицы из колхоза. Вторая половина уходит на недоуменные вопросы и весьма нелестные отзывы. Тема шпионажа — путешествующая тема в буржуазной литературе и кинематографии. Она... породила много литературной и кинематографической макулатуры... Романтика империализма и горячий бред урбанистической культуры, апология самых низменных страстей и дурная безвкусица воинствующего филистерства — таковы эти романы о шпионаже, шпионках, рыцарях интел-лежисасервиса, французской и немецкой контрразведки. Показать отбросы человечества, опустошенное отребье капитализма, знаменосцев охранки и кабака — это задание, вполне заслуживающее усилия режиссера и сценариста. Но транспортировать шпионку из желтых бульварных брошюрок издательства Сойкина в прифронтовой колхоз и построить на этой канве фильму — это значит опошлить большую тему советской оборонной кинематографии" (Петрович А. Пока полемизируют ораторы из АРРК // СИ. 27.VI.1932).

"Из содержания картины читатель ясно уже видит... всю механистичность построения сюжета и отсутствие идейной глубины, сказавшееся в поверхностной разработке и самой темы и характеристики героев... Получился заурядный американского типа детектив... Драматические коллизии в большинстве случаев даны случайно. Батальный материал картины не служит органическим элементом всего ее сюжета и является также чем-то наносным, случайным... Эта фильма впервые на советском экране (пусть даже наивно) ставит проблему борьбы со шпионажем и выявления той роли, которую в этой борьбе может сыграть местное население" (Шумский В. Кто она? // КГ. 30.VI.1932).

"Обычно [в показе в художественных фильмах будущей войны] начинается сплошное "изобретательство"... В этом смысле [эта] картина, схематичная, упрощающая сложные явления, обладает несомненным достоинством, трактуя будущую войну, исходя из сегодняшней обстановки и в соответствии с этим строя образы людей... Основная беда большинства сценариев на эту тему — представление о войне будущего, как о сплошных громыхающих сражениях... Совершенно ясно, что в будущей войне решающим будет именно человек, именно классовая борьба... что эта завтрашняя война по существу будет не дуэлью невиданных орудий истребления, а решающим столкновением двух социальных систем, двух миров, носителями идей которых являются живые люди. Поведение этих людей и должно являться основой каждой фильмы о будущей войне" (Ядин В. О пределе фантазии // КГ. 30.VI.1932).

"И тема внешне есть, и метраж большой, и пиротехника солидная, но нет одного — жизни. Ни людей, ни настоящих событий. В общем скучно. Говорят, что это "агитпропфильм". Не верю. Какая же агитация, какая же пропаганда, если от нее хочется только зевать? Нет! Это просто плохая картина. И в ней ничего от настоящей страстной агитации и пропаганды нет" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"Картина, несмотря на попытки авторов в художественной форме рассказать зрителям о жизни Красной Армии (она предназначалась не для узкой, специальной аудитории, а адресовалась широкому зрителю), носила все же явно военно-инструктивный характер. Так или иначе основная цель... свелась к пропаганде тактических действий армейских соединений" (ИБК. Т. 1. С. 84).

Библиография: Пиг А. Мы знаем кто она // Веч. Москва. 29.VI.1932; Модэль М., Вольскі В. За рашучую перабудову // ЛіМ. 5.VIII.1932; Скокаў П. Камсамол — на кінофронт! // ЛіМ. 20.VIII.1932; ИСК. Т. 2. С. 60; СПД. С. 89—90.

An agitpropfilm with adventure motives about the exposure of a female saboteur in the atmosphere of a possible war. It is the first spy film of the Soviet cinema. REVIEWS: it turned out that the main factor of a would-be war would be a vamp, a terrorist and a spy; the authors had tried to make a serious film but instead made a parody discrediting the theme of state defence; for the first time ever this film raised the problem of the struggle with espionage (though in a naive way); the merit of the film is that the would-be war is shown not as a duel of unprecedented weapons of mass destruction but as a conflict of two social systems the bearers of which are living beings; an overtly instructive movie with a primitive, untrue and naive detective plot and unconvincing and schematic characters. (Has not been preserved).

ВЫСОТА 88,5 (ВЫШЫНЯ 88,5) (HEIGHT 88'5) — нем., ч/б, 7 ч., 1813 м, в/э 1.V.1932 г.

Др. назв. "Как это будет".

Сц. Ю.Берман, Б.Верховский; реж. **Юрий Тарич**; оп. И.Тихомиров; худ. И.Махлис. В ролях: И.Клюквин (командир дивизии), Н.Прозоровский (летчик), Ю.Стельмаков (сын кулака), К.Ефимов (вредитель), Е.Карцева, А.Апсолон.

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

Действие фильма разворачивается в обстановке возможной войны. Утро в пограничном колхозе Подгай. Самолет сбрасывает листовки с сообщением о начале войны. Объявляется мобилизация. Председатель колхоза Волков организует сбор мужчин на призывной пункт, сдачу зерна государству, распоряжается спрятать скот в лесу. Членам сельской ячейки Осоавиахима раздают оружие и противогазы. Комсомольцы-осоавиахимовцы расклеивают на стенах домов опустевшей деревни призывы к солдатам-интервентам — обманутым пролетариям. Ночью части Красной Армии переходят в наступление. Преследуя врага, бойцы Н-ской стрелковой дивизии теряют связь с флангами

и тылом и оказываются в окружении. Для восстановления связи штаб корпуса посылает самолет, на выручку окруженцам спешат моторизованный и кавалерийский полки. Самолет сбит врагом. Осоавиахимовцы, свидетели воздушного боя, обнаруживают в планшете погибшего летчика донесение командира окруженной дивизии и карту. Волков отправляет их с пастухом Янкой навстречу Красной Армии. Вредители-кулаки с хутора поджигают лес. Пока Волков помогает красноармейцам найти обходные пути, колхозники организуют оборону переправ. В это время окруженные части ведут тяжелые бои. Место убитых бойцов занимают осоавиахимовцы. Вредитель-хуторянин рвет телефонный кабель. Янка вступает с ним в схватку. Предатель убит. Связь восстановлена. Кольцо окружения прорвано. Осоавиахимовцы организуют вывоз раненых. В поисках транспортных средств они разоблачают второго кулака-вредителя, который портил подводы, украл и спрятал пулемет с подбитого самолета. Комкор благодарит подгайскую ячейку Осоавиахима за оказанную помощь. Наступление Красной Армии продолжается.



Н.Прозоровский (слева) — летчик

“Освобожденный от стеснительных рамок сюжета, Тарич сумел толково и ясно рассказать зрителю, в чем заключается военная задача, начертал элементы ее разрешения и, наконец, показал зрителю всю операцию. Режиссер не побоялся даже прибегнуть к такому “еретическому” приему, как многократный показ карты военных операций. Но именно этот простой и по внешности педантичный прием необычайно оживляет картину: зрители, с помощью карты, отлично разбираются во всем ходе операции... То обстоятельство, что Тарич сумел найти увлекательное выражение для сухого военного урока, лишний раз подтверждает, какие плодотворные результаты раскрывает перед нашим кино военная тематика” (Фельдман К. О военном фильме и об одном гениальном режиссере // КГ. 27.X.1931).

“...Достоинства картины сводятся к следующему: фильма целиком построена на батальном материале. Борьба за освобождение окруженной врагом дивизии красных дается без пресловутого смакования ужасов войны. Поэтому картина не порождает вредных пацифистских настроений, а наоборот мобилизует зрителя. Военный материал... дается грамотно... [Авторы] воспроизводят... действительную картину сложного общевойскового боя... будущей войны Советского Союза с капиталистическим Западом... Режиссерски картина сделана на уровне хорошего мастерства. Красная Армия трактуется... как армия оснащенная сложной современной техникой... Удачно разрешен эпизод политработы во время боя. Неплохо показана политработа среди населения (сбрасывание с аэроплана листовок, агитфургон и т.п.)... [Однако] Тарич не сумел привнести к тактическому материалу образность художественной кинематографии. Показ живого человека в картине отсутствует. Благодаря этому вся борьба за освобождение окруженной дивизии чрезмерно умозрительна, недостаточно впечатляет зрителя и носит характер частного эпизода. Драматургически картина организована не четко. Основной конфликт... развивается крайне прямолинейно, без должного напряжения и борьбы, противник пассивен. Отсутствие показа опасности для дивизии делает весь... эпизод с окружением холодным и мало волнующим... Действия осоавиахимовцев и классового врага... почти не увязаны с основным действием... Ремонт моста, по которому потом никто не проходит, убийство классового врага, рвущего телефонные провода, из которого тоже ничего не следует, даже ненаказанное укрывательство кулаком — все это красноречиво свидетельствует о полной сюжетной недоработанности линии гражданского населения в войне... Отчего цельность восприятия фильма безусловно страдает... Поверхностность... показа... эпизода [освобождения дивизии] делает его идейно не глубоким, не обобщенным. В силу этого действия Красной Армии не воспринимаются с ее классовой стороны и интернациональной направленности... Проблему пространства авторы разрешили путем введения схем... Но схемы в картине... действуют... только как ключ к уяснению происходящих событий. Несмотря на все... недостатки, картина в целом является бесспорным достижением на фронте оборонной кинематографии” (ИБ. 1931. № 12. С. 20—21).

“Фильма... потому и представляет значительный интерес, что она является одной из немногих попыток показать на экране будущую войну, является первым опытом драматургической организации фильмы на материале конкретной тактической обстановки. Особенно ценно и интересно то, что этот тактический эпизод — не фон для развертывания постороннего или случайного сюжета, а он сам (этот эпизод) является сюжетом вещи. Острота тактической ситуации здесь полностью совпадает с остротой сюжетной структуры фильмы... Авторы... пытаются разрешить эту тематическую задачу не голой схемой, а показом борьбы живых людей, борьбы живой Красной Армии” (Перлин В., Плонский В. “Высота 88,5” // ПК. 1932. № 1. С. 20—23).

“Рост якасьці абаронна-мастацкай прадукцыі фабрыкі выяўляецца ў асноўным у правільным паказе клясавай сутнасьці Чырвонай Арміі, у некаторым перамаганьні лякіроўкі. Але ідэйна-мастацкая якасьць гэтых карцін яшчэ не на належнай вышыні, што выяўляецца ў няўдалым выбары матар’ялу асобных фільмаў (“Вышыня 88,5”). У якасьці асноўнага матар’ялу ўзята дывізія, акружаная супраціўнікам і страціўшая сувязь з іншымі часткамі Чырвонай Арміі, што для такой вялікай вайсковай адзінкі ў баявых умовах прадстаўляецца нерэальным... Камандзір дывізіі і каўпалка паказаны не як цьвердыя кіраўнікі баявых апэрацый, а як зьбянтэжаныя, нэрвовыя, нерашучыя, пасыўныя начальнікі” (Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 2).

“Направленность произведения, пожалуй, достаточно четко выражена в стихах, которые сопровождают кадры спешащих на помощь окруженному соединению войск: “Пропеллер, веди разговор краснозвездный, греми, боевая труба. Подшефны нам суша, и море, и воздух, а шеф — ВКП и борьба” (ЮТ. С. 121).

Библиография: Король М. Военно-художественная кинопродукция // ПК. 1932. № 5. С. 40—44; Астровой А. Сценаристы фальшивят // ПК. 1932. № 6. С. 4 — 9; Плонский В. Технические элементы в художественно-оборонной фильме // ПК. 1932. № 8. С. 25—28; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 123; Наўроцкі С. Юрый Віктаравіч Тарыч // ЛіМ. 11.IV.1935; ИБК. Т. 1. С. 83—84; ИСК. Т. 2. С. 60; СПД. С. 89—90.

An agitpropfilm about the help given by the local population to a Red Army detachment surrounded by the enemy during a possible war. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—30s Yu.Tarich. REVIEWS: the authors found an exciting form for a military instruction; an attempt to solve a topical problem by showing the struggle of real human beings and not with the help of a far-fetched scheme; the material was not properly selected, the role of commanders is shown erroneously. (Has not been preserved).

КТО ЛУЧШЕ? (ХТО ЛЕПШ?) (WHICH ONE IS BETTER?) — нем., ч/б, 3 ч., 900 м, в/э XII.1931 г.

Др. назв. "Кто впереди?", "Высоты темпов".

Сц. Б.Добкин и коллектив ударной бригады им. М.Горького; реж. **Эдуард Аршанский**; оп. Б.Рябов; худ. В.Покровский. В ролях: Т.Адельгейм (Роза, ударница), Б.Захаров, А.Воскобойников, Г.Кобец.

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

Заведующий производством одной из типографий, где систематически не выполняется промфинплан, свертывает прием заказов. Между тем школы ждут учебников, клубы — журналов. Комсомольцы предприятия решают поднять производительность труда. На общем собрании колеблющиеся (в основном старые рабочие) получают организованный отпор. Собрание выдвигает встречный штурмовой десятидневный план. Чтобы выполнить его, надо увеличить производительность труда на 75%. Начинается ударная работа. Инициаторы штурма собирают и внедряют рацпредложения. На пятый день часть рабочих не выходит на работу: темп слишком тяжел. День простоя сводит к нулю результаты труда за 4 дня. Инициаторы штурма бросают клич: не дадим лодырям и прогульщикам сорвать встречный план! Мобилизовав отпускников, больных, руководителей, прорыв удается ликвидировать, но на седьмой день в типографии заканчивается бумага. Чтобы избежать простоев, новую продукцию печатают на старых афишах, плакатах, таблицах. Подшефная красноармейская часть дает грузовик для поездки на железнодорожную станцию, где стоит вагон с бумагой. Но по дороге машина застревает в грязи, и комсомольцам приходится идти пешком. Назад благодаря разливу они возвращаются на лодке. За оставшиеся полтора дня рабочие выполняют штурмовой план.



Т.Адельгейм (в центре) — Роза

"Тема фильма, чрезвычайно актуальная и важная, использована поверхностно, схематично. Совершенно отсутствует в фильме самый процесс работы. Вообще, здесь люди не действуют, а позируют. Позы все штампованные: ударник обязательно ораторствует, размахивая кулаками, опортунист глупо ухмыляется, секретарь ячейки, директор и члены фабкома засняты у письменных столов с пером в руке и нахмуренным челом. Типаж неудачен. Сюжет не развернут в действии, и нарастание темы дается не кадрами, а с помощью титров. Отсюда сухость и схематичность подачи материала. Все же фильм может быть использован в качестве иллюстрации при проработке ряда злободневных вопросов — составления производплана, шефработы, комсомольской и пионерской работы" (Незнамова А. "Кто лучше?" // Методическое пособие управления кинофикации Союзкино. М., 1931. С. 5—6).

"Картина очень бледно отражает опыт производственных маневров гомельских рабочих-печатников и их борьбу за обеспечение производственного плана бумагой. К сожалению, производственные маневры — новая форма активной мобилизации масс на выполнение и перевыполнение промфинплана — из картины выпали... Поставленная задача разрешена примитивно и поверхностно. Процессы преодоления намеченного плана протекают лишь внешне. Абсолютно не видно, какими методами преодолено задание, как организовывалась работа. Действующие лица очень много суетятся, еще больше разговаривают и жестикулируют, но никак не обнаруживают "секрета" проведения производственных маневров. Содержание очерка целиком подчинено форме — внешней занимательности рассказа о приключении ударников. Социалистический характер производства не вскрыт. Не намечено ни одного из шести условий т. Сталина для успешного проведения промфинплана. Следует отметить совершенно недопустимое противопоставление молодежи старикам. Это противопоставление все чаще и чаще встречается в кинокартинах и представляет одно из вредных проявлений левацкого загиба" (КР. 1932. № 1. С. 9).

Библиография: ИБК. Т. 1. С. 78.

An agitpropfilm about intensive work to fulfil the "counter" production plan in a printing house. REVIEWS: the task to show new forms of socialist labour has been solved in a primitive and superficial way; there is an inadmissible contrast between young and old workers which is a deleterious manifestation of the leftist bend. (Has not been preserved).

СОЛНЕЧНЫЙ ПОХОД (СОНЕЧНЫ ПАХОД) (SUNNY MARCH) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 м (вар. 1932 г. — 1796 м), в/э 31.IV.1931 г.

Сц. А.Вольный; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Д.Шлюглейт; худ. Р.Фэдор, В.Покровский. В ролях: А.Заржицкая (Ганна), А.Гаврин (Филимон), В.Чудаков (Андрей, активист, секретарь ячейки), Д.Игнатьев (Заруба [Забура]).

Совместное производство с к/с "Союзкино".

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

Филимон, середняк из глухой полесской деревни Большой Загон, упорно трудится на своем наделе. Но урожаи плохие, а семья все увеличивается. Такова же участь и многих других его односельчан. В деревню приезжает из города молодая работница Ганна — одна из 25 тысяч коммунистов, направленных партией в деревню для организации колхозов. На ее призыв вначале откликаются только бедняки. Середняки под влиянием агитации кулаков колеблются. Они посылают Филимона в другие места узнать про "колхозную судьбу". Он попадает в показательную сельхозкоммуну, видит комбайн и другие машины, прекрасных жеребцов, породистый скот, вкусный и сытный обед коммунаров. Филимон понимает, что "дремучая единоличная жизнь" на исходе и становится убежденным сторонником колхозов. В его отсутствие обстановка в Большом Загоне обостряется из-за выделения земли бедняцкому колхозу. В момент возвращения Филимона борьба достигает наивысшего накала. На околице его поджидает кулак Забура. Он ранит Филимона. Но тот находит силы добраться до избы, где проходит крестьянский сход. Рассказ прозревшего ходока склоняет колеблющихся середняков в пользу колхоза. Финал фильма — символическая картина рвущихся цепей и бури, знаменующей собой силу, сметающую классового врага.

"Достоинством картины является то, что она ставит вопрос о вхождении середняка в колхоз и сработана на светлом материале, выгодно отличающем ее от обычных деревенских фильм, как правило, мрачных. Эта особенность подчеркивает уверенность в конечной победе и оправдывает название картины. Но по своей установке картина является попутническим произведением. Фильма построена не на показе преодоления человеческим коллективом поставленных перед собой задач, она агитирует за колхоз не путем раскрытия преимущества колхозного труда перед личным (т.е. не раскрывает социалистическую основу колхоза), а разрешает проблему организации коллективного хозяйства лишь на основе машинизации последнего. "Машина перешибает" — в этих словах установка картины. Это было бы неплохо, если бы еще работал в пользу идеи коллективизации коллектив, как таковой. Но его не видно. На зрителя в пользу колхоза воздействует показ великолепного живого и мертвого инвентаря, что ведь может являться характерной чертой и капиталистического хозяйства. Следует также отметить, что ни середняк Филимон, ни 25-тысячница Ганна не удались режиссеру. Середняк Филимон с избытком наделен чертами безгранично наивного простака. Внешность и действия Ганны сильно снижают представление о роли рабочего класса в колхозном строительстве. Своей детской беспомощностью Ганна воспринимается как случайная для революции личность. Колхозная масса в картине пассивна и почти не показана. Совершенно изумительными являются кадры стихии, символизирующие бурю, сметающую капиталистические элементы деревни. Но в целом картина работает, несмотря на ослабленную идеологическую канву сценария" (РИП. 1931. № 3. С. 18).

"...Даже краткое изложение содержания сценария убеждает в поверхностном и механистичном подходе к теме... Вместо вскрытия глубочайших противоречий деревенской жизни в период коллективизации и двойственности природы середняка сценарий скользит по внешним явлениям классовой борьбы... Попытка обобщенно показать опыт сельскохозяйственных артелей и коммун (убеждающий неколхозников из бедноты и середняков в необходимости вступить на путь коллективизации) через проход ходока Филимона, превратившегося в наблюдателя новых хозяйств социалистического типа, — является механистичной... Художественное оформление картины доказывает, что режиссер сумел преодолеть недостатки сценария. Реалистическая форма, знание белорусской деревни помогли режиссеру сделать картину доступной пониманию широкой аудитории. Умело режиссерски оформлены эпизоды деревенских сходов. Построенные динамично, они, в отличие от трафаретного показа массовых собраний в кинолентах, дают правдивый рисунок деревенского коллектива. Через различное поведение людей режиссер вскрывает их классовую природу и художественно оправдывает остроту классовой борьбы в связи с организацией колхозов... Хорошая простота слова, лаконичность и углубленность надписей содействуют наилучшему восприятию фильмы. Положительная оценка фильмы на многочисленных просмотрах в рабочих и крестьянских аудиториях, а также в Главреперткоме должна была, казалось, обеспечить ей внимание прокатных организаций... [Но] до сих пор картина еще не появилась на экраны. И это в то время, когда... преподносится классово выхолощенная пошлятина, подобно "Тихому Дону" и др." (Вакс Л. "Солнечный поход" // СИ. 3.VII.1931).

"Коршу удалось сделать картину понятной миллионам. Может быть, за счет упрощенчества? Да. Элементы упрощенчества, механистичности в фильме есть. И все же это первая крестьянская фильма, приподнявшая судьбу одного села, судьбу одного середняка до большого социального обобщения всего процесса коллективизации в то время, как в большинстве наши деревенские фильмы, за исключением "Земли" Довженко (объективно кулацкой), натуралистичны, антихудожественны и не поднимаются дальше сюжетного анекдота... Однако до конца режиссеру не удалось освободиться от символики (символические цепи, вихрь, символизирующий победу коллективизации, довженковский "ливень"). Несмотря на эти ошибки, социальная направленность фильмы ясна. Это правильная, большевистская фильма о коллективизации. Корш сумел найти образные реалистические приемы, которые, не снижая политической заостренности, художественно очень высоки. Такова сцена пахоты бедняков и середняков на своих клочках, отгороженных деревянными заборами. Здесь реалистичность сцены ярче и убедительнее эйзенштейновской гротесковой сцены тяжести труда в "Старом и новом". Явно убогий сценарий, по которому снята картина, оставил тяжелые следы. Лакированная коммуна, куда попадает середняк Филимон, снижает художественную ценность фильмы. Режиссер... сумел показать белорусскую деревню глазами коммуниста, знающего цену буржуазно-националистическому искусству, вуалирующему классовую борьбу воспеванием сельской экзотики. В фильме нет традиционных танцев, гармонии и прочих неизбежных атрибутов всех крестьянских фильм. Художник Корш не задавил Корша-политика. Все эпизоды политически направлены, все монтажные приемы подчинены классовой философии картины... Появление "Солнечного похода" в момент классовой дифференциации среди кинематографистов должно помочь разгромить формалистские, беспредметнические разговоры о несовместимости "высокого" искусства с непосредственными агитационно-пропагандистскими задачами. Только принципиально правильные политические фильмы, построенные на основе генеральной линии партии, имеют право на существование" (Залкинд Л. Первая фильма о середняке // КП. 3.VII.1931).

"Другі фільм Корша... нельга назваць у поўным сэнсе слова агітпропфільмам, але ў драматургічных адносінах ён быў пабудаваны ў ідэнтычнай форме. Толькі лозунгі тут былі ўкладзены ў вусны дваццаціпяцітысячніцы... Хаця рэжысёр і імкнуўся прымацаваць лозунгі да героя, але ад гэтага ні герой, ні сам фільм у цэлым не сталі жывымі і дзейснымі. Віна тут была ў агульнай агітпропаўскай установоўцы фільма... якая прымусіла рэжысёра нарысаваць прысланую з горада работніцу надзвычай нейтральнымі і схематычнымі рысамі (гімнасцёрка, расхрыстаны каўнер, закасаныя рукавы,

лазунговая прамова з трыбуны), а ўвесь фільм пабудаваць амаль без сюжэтнага руху, на адным лагічным, і то не заўсёды заканамерным руху разумення" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 121).

"Получилась игровая киноиллюстрация лозунга, но не художественное произведение. В фильме не делается попытка (да авторы, собственно, и не ставили перед собой этой задачи) нарисовать живые полнокровные характеры действующих лиц. Образы схематичны, плакатны. Каждый из героев рисуется какой-нибудь одной краской, в самых общих чертах показывающей его принадлежность к той или иной социальной прослойке... Фильм оканчивался цитатой из доклада на XYI съезде партии" (ИБК. Т. 1. С. 79—80).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; ИСК. Т. 2. С. 399; СПД. С. 94.

An agitpropfilm about collectivization, the fate of a rather well-to-do peasant who becomes a convinced collective farmer under the influence of the successes of the model agricultural commune. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. Screenplay by the writer A.Volny. REVIEWS: the director managed to overcome the superficiality and the mechanical nature of the screenplay; some of the symbolism is unnecessary but the authors managed to show the fate of one village as a great social generalization of the collectivization process; collectivization is shown as mechanization but this may also be characteristic of capitalist economy; it is an illustration of the slogan in the form of a film, not a work of art; the characters are schematic and lifeless. (Has not been preserved).

УРАГАН (УРАГАН) (HURRICANE) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 [ГФФ — 1650] м, в/э 25.VI.1931 г.

Сц. Б.Бродянский, Г.Кобец; реж. **Владимир Вайншток**; оп. А.Кольцатый; худ. Р.Фэдор. В ролях: А.Темнов (секретарь партячейки), А.Зайцев (завхоз), П.Курзнер (руководитель выездной бригады журналистов), О.Зверева (работница), Л.Кмит (Коваль, рабкор).

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

В одном из районов Беларуси строится большой льнокомбинат. Сезонные рабочие, организованные в артели по принципу "местожительства", находятся под разлагающим влиянием своих артельщиков-кулаков. На стройке плохая дисциплина, систематически не выполняется план. В бараках грязь, непрерывная карточная игра. В столовой не хватает посуды. Спецодежда не выдается. Завхоз стройки, бывший кулак, ссылается на то, что "государство бедное и надо перетерпеть", хотя кулак-артельщик за "особое вознаграждение" сапоги получает. Наступление зимы ставит стройку под угрозу. Руководство решает приостановить работы до весны. Артельщики уговаривают рабочих разойтись по деревням. Лишь одна бригада продолжает ударно работать. По инициативе рабкора Андрея Коваля передовые рабочие вызывают из Минска выездную бригаду редакции газеты "Звязда". Вместе они занимаются разоблачением недостатков. Особый резонанс среди рабочих вызывают, в частности, частушки о "делах" завхоза. В ответ кулаки-артельщики убивают Коваля. Погибшему посвящается специальный номер газеты. Тем не менее часть рабочих, поддавшись уговорам артельщиков, уходит со стройки. На их пути развешиваются агитплакаты и портреты Коваля. В конце концов сезонников удается вернуть. Приезжает новый директор стройки. Организуется субботник по ее утеплению. Строительство продолжается.



Л.Кмит — Андрей Коваль

"...На агульным сходзе супрацоўнікаў "Зьвязды" разам з рабкорамі і ваенкорамі, пры ўдзеле ўдарнай брыгады рэжысёраў і сцэнарыстаў Белдзяржкіно, калектыўна абгаворан кіносцэнары "Гураган"... Факт такога шырокага і актыўнага абгаварэньня кіносцэнарыя зьяўляецца адным з першых у гісторыі Белдзяржкіно... Сацыялістычная рэканструкцыя кінематаграфіі і рашучы паварот на рэйкі будаўніцтва культуры, нацыянальнай па форме і сацыялістычнай па зьмесце, ня могуць быць ажыцьцёўлены без самага непасрэднага ўдзелу савецкай пралетарскай грамадскасьці і пралетарскага друку" (Фільм аб барацьбе друку і рабкораў за сацыялістычнае будаўніцтва БССР // Зьвязда. 12.III.1931).

"Гураган" па сваёй актуальнасьці і палітычным значэньні — каштоўны ўклад у скарбніцу беларускай кінематаграфіі. Аднак гэта вартасьць у вялікай меры зьніжаецца палітычнымі прабеламі, якія дапушчаны аўтарам сцэнарыя, вялікімі пагрэшнасьцямі ў тэхніцы і мастацкім афармленьні фільму. Перш за ўсё фільм зьядае схэматызм. Гэта адносіцца галоўным чынам да паказу малюнку аб ролі друку і класавай барацьбе, якая разгортваецца на будаўніцтве. Да крайнасьці спрошчан схэматычны паказ такіх момантаў, як працэс арганізацыі выпуску газэты і забойства Андрэя Каваля, прыпыненьне ўцечкі сэзоньнікаў, толькі праз голыя агіткі, вывешаныя на тэлефонных слупах, і г.д. Усё гэта робіць цэлы рад момантаў непераканаўчымі, павярхоўнымі, бледнымі і зводзіць фільм у поўнай меры да плякатнага жанру агіткі" (Самуцін В., Івашкін Я. "Гураган" // Зьвязда. 25.VII.1931).

"...С точки зрения формально-художественных достижений "Ураган" ничего ценного из себя не представляет. Правда, есть несколько хороших снимков, недурно сделанных кадров. Но все это не спасает положения — картина скучна, неинтересна. Схемой — подлинной жизни не подменишь. "Ураган" ни за что не агитирует и ни на что не мобилизует... Фабрика Белгоскино... стала на весьма опасный путь подмены художественно-революционных приемов творчества и глубокой проработки социально значимого сюжета — производством картины, напоминающей агитационный плакат, причем и тут сделала целый ряд политических ошибок" (Д.З. "Ураган" // Рабочий. 29.VII.1931).

"...Правильно взятые исходные позиции и общая установка не освободили фильму от серьезных недочетов, снизивших ее значение до уровня стандартной кинопродукции. Сценарные положения во многом разработаны схематично и традиционно. Так, например, показана работа

выездной редакции на строительстве льнокомбината. Таков образ большевика — отсекра коллектива, — предстающего перед зрителем... "твердокаменной" фигурой-схемой. Здоровое стремление бороться с тенденциями казенного оптимизма привело к некоторым перегибам, излишнему сгущению недочетов. Примером этого служат — обстановка рабочих казарм, сезонники, за полным отсутствием культработы непрерывно играющие в карты... Режиссерская работа не углубляет [сценарных] положений, а часто скользит по поверхности явлений. Некоторая вялость в развертывании действия в первой половине и отчасти сухость изложения ослабляют возможности фильмы в плане доведения до зрителя важной и актуальной проблемы. Немалую роль в этом играет и отсутствие ярких, действенных персонажей... Исключение могут составить два действующих лица. Арт. Зайцев показал живой и политически правильный тип кулака, пробравшегося на строительство, — живого человека, а не шаблонную схему, хитрого врага, готового ударить по малейшему незащищенному месту. Удачно проведена роль арт. Зверевой, в свежих и выразительных чертах давшей образ комсомолки, которая от стихийной бузы по поводу недочетов на строительстве переходит на организованную работу по их ликвидации. Большая задержка с выпуском фильмы в прокат тоже отразилась на ее злободневности: важные изменения в нашей жизни оказались неотраженными" (Арнольди Э. "Ураган"// РиТ. 1932. № 2. С. 17—18).

"Для Вайнштока фільм з'явіўся крокам назад у параўнанні з "Рубіконам". Тэма перавыхавання рабочых і... тэма савецкага друку і яго ўдзелу ў будаўніцтве соцыялізма былі аб'яднаны ілжывым мастацкім метадам... Не выратаваў яе і сцэнары Кобеца і Брадзянскага, напісаны ў параўнанні з аналагічнымі творамі тэатральнай драматургіі таго часу, хаця бы з "Тэмпам" Н.Пагодзіна... бледна і суха" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 121—122).

Библиография: "Гураган" // Зьвязда. 19.V.1931; Брадзянскі Б. Арганізаваць ударныя брыгады рабкораў па стварэньні сцэнарыя // Зьвязда. 21.V.1931; Фільм аб ролі друку // Зьвязда. 21.V.1931; Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 1; ИБК. Т. 1. С. 78.

An agitpropfilm about the struggle with saboteurs at the construction of a big flax-processing factory. One of the first films by the famous Soviet director V.Weinstock. Screenplay by playwright G.Kobets and B.Brodyanski. REVIEWS: the political significance of the film was reduced by its straightforwardness; live human characters were replaced by stilted creatures. (Has not been preserved).

ЧЕСТЬ (ГОНАР) (HONOUR) — нем., ч/б, 6 ч., 1700 м, в/э 16.V.1932 г.

Сц. Л.Залкинд; реж. **Михаил Авербах**; оп. С.Файман; худ. Р.Фэдор. В ролях: С.Вальдгольц (старый начальник цеха), В.Кудрявцев (председатель завкома), Я.Рыков (новый директор завода), П.Осадчий (ответственный секретарь), Н.Мичурин (новый начальник цеха), В.Чумаченко (Кирик), Р.Свердлова (работница-активистка), Э.Галь (бригадир Гусак, оппортунист).

Фильм не сохранился.

Агитпропфильм.

На заводе сельскохозяйственных машин по вине руководителей-оппортунистов сорвано выполнение промфинплана. Особенно тяжелое положение в сборочном цехе: 50 % продукции бракуется. [Не в силах вынести такой позор старый мастер-коммунист кончает жизнь самоубийством.] На заводе сменяется руководство. Новый директор энергично приступает к работе, но банк закрывает заводу кредиты. Выйти из прорыва заводчане, в том числе новый начальник сборочного цеха, пытаются усилением дисциплины, уплотнением рабочего дня, бережным обращением с инструментами. Но рабочий Кирик, лжеударник Гусак и многие другие еще не научились работать по-новому. Отправленный в колхоз трактор ломается на поле в присутствии колхозников и единоличников из окрестных деревень при первом же испытании. Кулаки радуются. На заседании заводской партячейки, где обсуждается письмо правления колхоза, директор заявляет: "Так дальше нельзя!" Коммунисты и комсомольцы сборочного цеха разворачивают соцсоревнование. Поскольку литейный цех недодал деталей, рабочие штурмуют "кладбище" бракованных машин. Но по возвращении их ждет новый "мертвец", собранный Кириком. Принимается решение: с этого дня на каждой машине будут указаны имя и фамилия рабочего, собравшего ее: "Долой обезличку!" Теперь качественная работа должна стать делом чести каждого. Трудовой подъем рабочих и правильное руководство дают результаты. Приехавшие на завод с очередной жалобой делегаты-колхозники попадают на торжественный митинг. Директор с гордостью показывает им новые трактора, собранные Кириком. Теперь завод будет давать колхозу только хорошие машины. Честь рабочих завода восстановлена.

"Карціна... мела на мэце адлюстраваць новыя формы сацыялістычнай працы на вытворчасьці, але гэта задача засталася нявырашанай. Замест вобразаў жывых людзей атрымалася схэма, замест мастацкага твору, які сродкамі кіноспэцыфікі выяўляе пэўную ідэю, атрымалася антымастацкая, зусім непераканальная, хадульная лякіроўка сапраўднасьці" (Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 1).

"Картина Авербаха является образцом упрощенческого подхода к чрезвычайно актуальной теме. Борьбу с трудностями на производстве он сводит исключительно к роли руководства, совершенно игнорируя при этом значение общественных организаций и активности самих рабочих масс... Борьба с обезличкой, как новый метод организации труда, насаждается на заводе исключительно сверху. В соответствии с этой неправильной идейной установкой люди показаны... крайне схематично и штампованно. Директор завода и работница-активистка, разоблачающая лодырей и прогульщиков, даны со всеми атрибутами твердокаменных, стопроцентно выдержанных людей... Артист Мичурин в роли заведующего сборочным цехом воспроизводит отталкивающий тип старого дореволюционного мастера, занимающегося грубым командованием рабочими. Так понимает режиссер взаимоотношения между людьми на советском предприятии! Но всего замечательнее в картине трактовка рабочего Кирика. Пьяница и прогульщик до прихода на завод нового директора, Кирик в конце становится ударником только потому, что его, видите ли, будут за это "любить и уважать". Во время работы ему рисуется картина полного счастья с любимой девушкой. Так как Кирику никто в картине не противопоставлен, то сцена "любить и уважать" и сцена борьбы двух самцов, Кирика и рабочего Гусака, за девушку накладывают на фильму совершенно явный отпечаток пошлости и мещанства. В общем картина стоит на очень низком художественно-идеологическом уровне и ее можно демонстрировать только при соответствующем сопровождении, разоблачающем ошибки автора" (КР. 1932. № 5. С. 9—10).

"Ёсьць "блакітныя" ўдарнікі, якія гавораць гарачыя прамовы, ёсьць Кірык Заруба, які п'е гарэлку і грае на гітары, але жывога клясавага чалавека няма. Цэнтральны вобраз літаратуры і мастацтва — ударнік сацыялістычнага будаўніцтва — паказаны... няглыбока, не ў яго сутнасьці... [Аўтары] не знайшлі больш-менш цікавай драматургічнай пабудовы для ўскрыцьця ўзятай праблемы. Фільм нецікавы. Усе сітуацыі, якія бяруцца для разгортваньня сюжэту, — нежыцьцёвыя і нявыразныя. Сацспаборніцтва паказваецца праз зьмены лічбаў на дошках, праз бясконцыя паседжаньні штабаў і патэтычныя прамовы... Уздым, які ахапіў завод у яго барацьбе, адлюстроўваецца пры дапамозе... вялікіх адозваў і званкоў па тэлефоне. Адкуль ідзе такое творчае ўбоства?.. Сцэнарыст, рэжысёр і ўвесь творчы калектыў арганічна не ўспрынялі, не ўсьвядомілі сутнасьці і глыбіні той вялікай праблемы, якую яны хацелі вырашыць. Такім чынам, зрывы фільму ўпіраюцца ў пытаньні сьветапогляду яго аўтараў. У гэтым фільму няма спробы разгледзець падзеі з вышыні філёзофіі пралетарыяту — дыялектычнага матэрыялізму. А менавіта ў гэтым фільму такія спробы павінны былі заняць пачэснае месца... Глыбока ўскрыць карэньні энтузіязму рабочае клясы, паставіць пытаньне пра зьмену вытворчых адносін і ўплыў іх на клясавую барацьбу, павінен быў фільм... Гэтага ня зроблена з прычыны ўбоства філёзофіі" (Эмі М. На пераломе // ЛіМ. 15.VI.1932).

"Период господства агитки болезненно отразился на художественном качестве фильмов. Фильмы этого периода представляли собой собрание целого ряда эпизодов, фактов, объединенных одной тематической линией, не связанных и не организованных в строгую сюжетную конструкцию фильма. Такое положение в кинематографии сильно затормозило развитие крепких драматургических произведений. Большинство фильмов белорусской кинематографии этого периода страдает слабой сюжетной основой, схематизмом, упрощенчеством. Механистический подход к национальной специфике приводил к вульгаризации национального стиля художественного произведения. Вместо органического целого получался бессвязный калейдоскоп белорусских обрядов, природы, национального костюма и т.д. Этому доказательство — "Песня весны", "Честь", частично "Рубикон" и др." (Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 80).

"Это произведение напоминало картину-инструктаж, в которой средствами игрового кино излагались и пропагандировались рациональные, с точки зрения авторов, методы борьбы за улучшение работы предприятия. Фильм состоял из эпизодов производственной деятельности коллектива завода, многочисленных собраний, совещаний, широковещательных призывов улучшить качество работы... Отсутствие образного решения приводило к тому, что актуальнейшие проблемы... по существу только назывались, декларировались, но не раскрывались. Подобные взгляды на творчество, на роль произведений кино были ничем иным, как проявлением вульгарно-социологического понимания задач киноискусства" (ИБК. Т. 1. С. 77—81).

Библиография: Модэль М., Вольскі В. За рашучую перабудову работы // ЛіМ. 5.VIII.1932; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. №21 — 22. С. 37; ИСК. Т. 2. С. 400.

An agitpropfilm about attempts to eliminate defective produce at a big plant turning out agricultural machines. REVIEWS: the film added gloss to reality at the cost of its artistic qualities; the ideological line of the film is wrong: the need to struggle against defective produce is implanted exclusively from the top — by the administration of the plant; the central character of literature and the arts — the shock worker involved in socialist construction — was shown superficially; an example of the vulgar sociological approach to film art. (Has not been preserved).

БЕГЛЕЦЫ (УЦЕКАЧЫ) (RUNAWAYS) — нем., ч/б, 6 ч.

Сц. В.Басов, В.Голованов; реж. **Юрий Тарич**; оп. И.Тихомиров. В ролях: Н.Прозоровский, В.Захаров, Л.Мозолевская, П.Молчанов, В.Голованов.

Фильм на экраны не выходил и не сохранился.

Агитпропфильм.

Действие фильма разворачивается во время возможной войны на территории противника. Связист одной из частей Красной Армии, посланный с донесением в штаб, попадает под обстрел. Струсив, он бросает мотоцикл и убегает с фронта. Однако дезертира настигает дозорный-однополчанин и, арестовав, конвоирует его назад в часть. Остановившись на отдых в деревне, они проявляют беспечность и попадают в руки врага. Только благодаря бдительности и солидарности иностранных рабочих удается расстроить планы противника, основанные на данных, полученных от пленных красноармейцев. С разгромом противника они вновь оказываются в своей части. Следует заслуженное наказание — расстрел.

"Не вскрыв причины дезертирства, источников его, не показав классовой природы дезертирства, авторы фильма скатились до упрощенчества, грубой схемы в художественной трактовке образов и тем самым расслабили художественную мощь произведения" (Кацнельсон Л., Бобрик Я. Доклад об основных этапах развития белорусской кинематографии (1932). Цит. по кн.: КИК. С. 29).

Библиография: ИБ. 1931. № 12. С. 9; Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. №2. С. 1 — 2.



Кадр из фильма

An agitpropfilm about the phenomenon of deserters at the time of a possible war. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—30s Yu.Tarich. REVIEWS: the causes of this phenomenon have not been shown, the characters are cliched. (Neither released, nor has been preserved).

БОЯМ НАВСТРЕЧУ (БАЯМ НАСУСТРАЧ) (BATTLES AHEAD) — звук., ч/б, [6 ч., 2000 м], в/э 23.XI.1932 г.

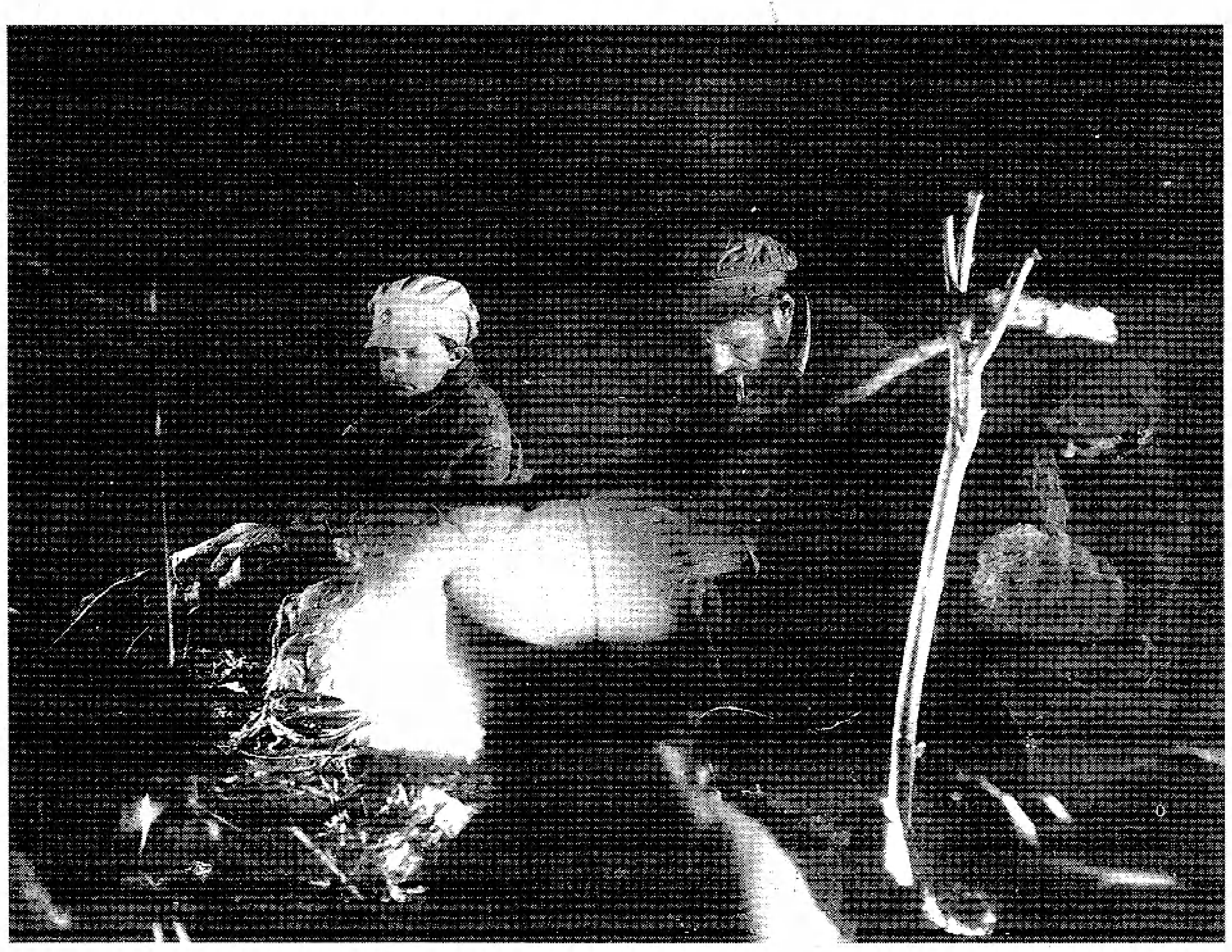
Др. назв. "Победители".

Сц. Е.Гезин, Е.Губаревич, А.Минец; реж. **Эдуард Аршанский**; оп. Б.Рябов; худ. К.Карташев; комп. В.Богданов-Березовский; звукооп. К.Массальский, Д.Швайнфест; монт. А.Сецько. В ролях: Р.Свердлова (учительница), Н.Боголюбов (дядька Федор), Л.Мозолевская (Марфа), П.Молчанов (кооператор), В.Сергеев (Алесь), В.Сергеева (Ольгунька).

Фильм сохранился без 1-й части.

Агитпропфильм с приключенческими мотивами.

После зимних каникул колхозная подвода собирает детей с дальних хуторов в лучшую в районе школу деревни Орехово. Учительница проверяет заданные на дом сочинения. Нина написала о том, как прошлым летом кулак Трофим колхозную рожь поджег, а дети заметили и отвели беду. Ольгунька — о том, как они с отцом на волков охотились. А Алесь — о том времени, когда только начал организовываться колхоз, осуществляться всеобуч... У многих ребят нет обуви —не в чем ходить в школу, не хватает книг. Поездка учительницы в город не дает результатов: в кооперативном магазине детской обуви нет. В правлении колхоза обещают предоставить подводу, чтобы подвозить детей, и избу-читальню, чтобы проводить занятия, но в остальном помочь не могут. Дети распустились: обрывают горох у тетки Марфы. Однажды в ночном на мальчиков-ореховцев нападают волки. Выручают ребята из соседней деревни. Они рассказывают, что в их школе городские пионеры из расположенного неподалеку лагеря перед отъездом устроили вечер: был спектакль, было очень весело. Кроме того, пионеры помогли Горенской школе книгами, инструментами, школьными принадлежностями. Алесь с друзьями скачет на лошадях, чтобы успеть до отъезда пионеров попросить их о помощи. Те откладывают отъезд и



Кадр из фильма

организуют бригаду для починки обуви. Другая бригада должна по возвращении в город раздобыть книги. Вскоре в

школу приходит посылка с письмом: городские пионеры пока собрали и пересылают книги, какие у них нашлись, и галстуки для организованного в Орехове пионерского отряда, а скоро пришлют обувь и необходимые пособия и учебники... Сочинение Алеся так нравится ребятам, что они решают послать его в Минск в пионерский журнал. Звучит песня: "Готовься встать, молодая рать, в шеренги на смену старых бойцов!"

"Недостатком картины является подчеркнутый авангардизм городских пионеров, которые "в два счета" ликвидируют все недостатки. Неправдоподобно и в художественном отношении грубо звучат некоторые места... Авторы... не всегда чувствуют меру и увлекаются отдельными приемами, которые для зрителей становятся скучными... Но... в картине немало теплоты и бодрости, благодаря которым фильма смотрится легко и дает известную зарядку в борьбе с трудностями" (КР. 1933. № 3. С. 1).

"Фильм на детскую тематику с весьма бледным сюжетиком, извращающим действительную работу среди детей. Техническая обработка фильма, звук, съемка из рук вон плохи. Показана белорусская деревня. В продолжение 15 минут по заснеженным улицам этой деревни дети, скопившись на санях, поют заунывную песню. Лошадка в мыле, семеня ногами, плетется по дорожкам мимо леса, полей, хат. Оказывается, это детей доставляют в школу. И сама учеба в школе... совсем не показательна и не типична. Учиться тут нечего. Сцена охоты на волков просто вызывает смех. Сцена в сельсовете еще смешней. Нелепа сцена в кооперативе, где учительница, делая страшное лицо, даже не может ничего сказать продавцу, который, вместо детских сапог, дает сапоги на большой рост. И зачем продавец наигрывал на гармони?.. Больше половины зрителей покинули театр до окончания фильма. Вот как на практике осуществляется директива партии дать хорошую детскую картину... Издевка над рабочим зрителем превра-тилась просто в систему... А "Победителей" надо снять с экрана. Она своей непонятностью перерастает просто в идеологически вредную картину" (С.Б. Где они, "победители"? // Тихоокеанский комсомолец. 18.I.1934).

"В фильме сгущенно-мрачными красками нарисована картина лишений и трудностей, которые испытывала белорусская деревня начала коллективизации. Помощь городских пионеров-школьников представлена в качестве единственного руководящего и организующего начала, обеспечившего школьную учебу в деревне... Фильм, не свободный от элементов "детского авангардизма", вместе с тем живо и увлекательно рисует борьбу пионеров за всеобщее обучение" ([Из заключения] ГФФ. 1—5—1. № 1575).

"Авторы вкладывают в уста маленьких героев не свойственные языку детей "взрослые" фразы о пользе взаимопомощи детей, о большом значении пионерской дружбы. Правда, несмотря на прямолинейность замысла, дидактичность диалога, схематизм образов, в картине в отличие от других агитпропфильмов есть немало творчески интересного. Произведение подкупает правдивым изображением быта белорусской деревни первых лет коллективизации. Многие эпизоды (дети в ночном, дети у околицы деревни) по-настоящему поэтичны, показаны... с большой любовью. Разумеется, эти отдельные, творчески интересные сцены, хотя в какой-то степени и смягчали тенденциозно-прямолинейный характер фильма, все же не могли избавить его от схематизма и назидательности, придать фильму жизненную достоверность" (ИБК. Т. 1. С. 86).

Библиография: Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. №2. С. 2; На фронце тэатру і кіно // ЛіМ. 20.VIII.1932; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 125; ИСК. Т. 2. С. 409; БАК. С. 70—72.

An agitpropfilm with adventure motives about the help given by the city pioneers to the village children. This is a debut in the cinema of the playwright K.Gubarevich. The first sound feature film ever made in the Belarusian language. REVIEWS: the film is a jibe at the worker-spectator, the party directive to make a good film for children has not been fulfilled; the emphasis on the leading role of the city young pioneers is a flaw of the film but the film possesses a certain degree of warmth and cheerfulness which help to battle with adversity; in spite of the straightforwardness of the conception and schematic characters the film has a lot to offer: a realistic picture of the village life of that time, poetry of some scenes. (Without part 1).

ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕЙТАНА БЕККЕРА (ВЯРТАННЕ НЕЙТАНА БЕКЕРА) (NATHAN BECKER'S RETURN) — звук., ч/б, 9 ч., 2600 м, в/э 6.XII.1932 г.

Сц. П.Маркиш, Б.Шпис, Р.Мильман; реж. **Борис Шпис, Рашель Мильман**; оп. Е.Михайлов; худ. И.Махлис; комп. Е.Брусиловский; звукооп. В.Беервальд. В ролях: Д.Гутман (Нейтан Беккер), С.Михоэлс (Цалэ), Е.Кашницкая (Мейка), К.Бен-Салим (Джим), Б.Бабочкин (Микулич), А.Заржицкая (Ната).

Социально-психологическая драма.

Каменщик Нейтан Беккер, 28 лет назад, как и многие евреи, эмигрировавший в поисках лучшей доли в Америку, возвращается в родное местечко, где живет его отец Цалэ. Вместе с другими ремесленниками из местечка они начинают работать на одной из крупных строек первой пятилетки. Как высококвалифицированному специалисту Нейтану поручают обучение молодежи. Но многое на стройке ему неясно. Так, социалистическое соревнование Нейтан понимает как конкуренцию между работниками, стремящимися выслужиться перед начальством. Чтобы продемонстрировать умение работать "по-американски", он вызывает любого желающего на состязание по кладке кирпича. Состязание с принявшим вызов молодым рабочим происходит в цирке при большом стечении народа. Беккер терпит поражение. Он подавлен неудачей и уверен, что теперь его уволят и ему снова придется ехать в Америку. Цалэ убеждает сына, что в СССР это невозможно, потому что "у нас хозяева — рабочие". Вопреки ожиданиям Ней-



Е.Кашницкая — Мейка, К.Бен-Салим — Джим, Д.Гутман — Беккер

тан встречает чуткое отношение в райкоме. Вместе с отцом и другими рабочими он участвует в "штурмовой ночи". На строительстве используют все положительное из применяемого им метода кладки.

"...Аўтар сцэнарыя яўрэйскі пісьменьнік Пэрэц Маркіш імкнецца вырашыць праблему перавыхаваньня амэрыканскага рабочага, які прыехаў у СССР. Ён імкнёцца выявіць розьніцу паміж дзьвюма сыстэмамі працы — капіталістычнай і сацыялістычнай. Сцэнары пабудаваны на матар'яле літаратурнай аповесьці і мае, дзякуючы гэтаму, значныя нязручнасьці з пункту погляду кіноспэцыфікі... Адначасова з асноўнай тэмай у сцэнары закранута праблема яўрэйскага мястэчка і ўцягненьня ў новапабудовы яўрэйскіх дробных саматужнікаў" (Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 2).

"Актеры — Гутман, Михоэлс, Кашницкая и Заржицкая — дали образцы большого и серьезного мастерства, преодолевающего штампы... До сих пор режиссеры подбирали актеров в большинстве случаев так, что при одном появлении актера зритель говорил —"это ударник" или "это вредитель". Между тем основной закон, не без остроумия сформулированный Анатолем Франсом, — "сталкивайте метафоры лбами" — решил подлинную доходчивость образа, его настоящую глубину. Именно потому, что Гутман никогда не играл ударников, именно потому, что внешность Гутмана сама по себе не вызывает симпатий, именно потому, что актер был поставлен в новые для него взаимоотношения со зрителем, — результат получился разительный... Сценарий лишен сюжетного стержня. Этот сюжетный стержень не выявлен и режиссерски. Отсюда в фильме многое кажется ненужным. Филигранная отделка характеристик и особая обработка актерского образа — дело превосходное, но сюжет, как известно, этому не помеха" (Оттен Н. Первая победа // Кино. 30.Х.1932).

"Картина... сделана очень просто и достаточно чисто, культурно. Образы Нейтана и Цалэ не лишены теплоты и выразительности. В этом смысле фильма... отражает общий сдвиг нашей кинематографии в сторону художественных исканий. Однако, в подходе автора еще много неправильного, созерцательного. Его герои еще слишком расплывчаты и сентиментальны. В картине мало действия и борьбы. Конфликт обнаруживается в одной лишь сцене — состязания и то только по линии техники, а не по линии социально-психологической. Отсюда значительная вялость темпа картины — она строится, главным образом, на диалогах и в ней более чем недостаточно зрительного материала. Подходя к разрешению своей задачи созерцательно, автор, естественно, не мог вскрыть классовые противоречия в еврейском местечке и на стройке... Действительность выступает в фильме в приукрашенных тонах. "Еврейское местечко" автор показал экзотически, со всех сторон обсасывая старый... поселок, еврейский типаж, костюмы и т.п. Однако... картина... будет смотреться. Хорошая игра Гутмана и Михоэлса и хороший диалог обеспечивают ей определенный интерес и прокатную ценность" (КР. 1932. № 11—12. С. 2).

"Галоўным недахопам фільму з'яўляецца тое, што тут стараліся сьцерці кант, што існаваў паміж тэатрам і кіно. А ён дужа адчуваўся і перашкаджаў. Якія б добрыя акторы ня выконвалі ролі... якой бы багатай танальнасьцю яны не дасягалі слоў у дыялёгу, трэба памятаць, што запіс слова на фанографе і інтэрпрэтацыя яго часамі зусім дэфармуе гук. Вось чаму ў гукавым кіно слова выкарыстоўваецца ў яго выключным значэньні толькі тады, калі яно адыгрывае этапную ролю. Тут жа дамінуючая частка фільма пабудавана на доўгіх дыялёгах, пры гэтым — слова ў дыялёгу ўзята... ускладнёна, з выклічнікамі, з заіканьнем (Міхоэлс). Гэта робіць непазнаваемым і без гэтага дэфарміраваны гук і слова не даходзіць да гледача. Дужа паказальным для мэтадаў распрацоўкі фільму з'яўляецца тое, што ў аснову ўзята псыхалёгічнае перажываньне, нутраное змаганьне Нейтана Беккера ў сувязі з новым ладам, да якога ён далучаецца, псыхалёгічны аналіз... чалавеку — галіна, што найменш паддаецца паказу ў кіно... Узяўшы такую "щекотливую" для кіно тэму, рэжысёры вырашылі, відавочна, адкупіць труднасьць яе інтэрпрэтацыі выкарыстаньнем "оригинальных" трукаў — цырк, лазьня, фізкультура. Але гэта ім не дапамагло. Яно яшчэ больш ускладніла вырашэньне ўзятай праблемы. Яны не паглыбілі яе, а ўнесьлі яшчэ большую лёгкасьць, што мяжуецца з анэкдатычнасьцю. Савецкага гледача ня можа задаволіць падобная трактоўка выключна складанага пытаньня" (Галубіцкая Р. "Зварот Нейтана Беккера" // ЛіМ. 19.XI.1932).

"Глубоко радостный характер изображенных в ленте процессов не мог не обусловить развертывания сюжетной линии до оптимизма. Режиссура... еще более усилила эту направленность вещи, акцентировав моменты радости приобщения Беккера и его товарищей к созидательному труду в теплых комедийных тонах, заострив моменты столкновения их старых представлений с новыми, необычными для них условиями, разрешающихся осознанием существа советской системы. Не разошлась с этой направленностью и игра актеров. Михоэлс, как и в первой своей кинематографической работе ("Еврейское счастье"), продолжает традицию своеобразного еврейского юмора, но уже не прежнего горестного юмора неудачника Менахема Менделя, а нового, бодрого, рождаемого новыми условиями жизни. При этом артист оказался здесь в несравненно более выигрышном положении благодаря возможности широко использовать в звуковой картине все ресурсы своей интонации, своих голосовых средств. В той же манере работает и Гутман. Правда, в работе обоих актеров еще много от театра, еще многое недостаточно органично для кино, но перед нами образцы подлинного актерского мастерства... При всех чертах хорошей комедийности и художественной правдивости, картина грешит поверхностностью... Прежде всего механистично противопоставление гибнущего старого быта еврейства — его новому быту, схематична трактовка изменений еврейской массы в результате ее вовлечения в индустрию... Показывая стройку, режиссеры часто сбиваются на поверхностное скольжение по видимости явлений, принимающее характерные еще для прежних [их] работ... черты чисто эстетического любования красотой индустриальных конструкций. Такая же поверхностность и в сценах с Америкой. Отчасти и в показе местечка, где авторы, увлеченные внешним колоритом действительности, дают скорее репродукцию старого гетто, чем современное лицо местечка, достаточно тронутого революцией... Недостатком фильмы является наличие в ней большого элемента театральности. Последняя и в построении мизансцен и в построении диалогов... Более удачны с этой стороны первые сцены, где найдены интересные монтажные ритмы и чисто кинематографическая композиция кадров... Нельзя не отметить слабость звуковой части ленты, построенной почти исключительно на разговорном материале и заключающей в себе очень мало других средств звукового выражения" (Коломаров Б. "Возвращение Нейтана Беккера" // РиТ. 1933. № 1. С. 17).

"[Авторы фильма] с большой силой показали внешний облик этого [еврейского] местечка... Есть... прекрасные и удачные места. Но и она только приближение, только первая встреча с новой темой. Художников слишком привлекает внешность Магнитогорска, но они мало знают и чувствуют большое сердце этого гиганта. Удача картины — в актерах Михоэлсе и Гутмане. Особенно нужно отметить сочный язык

картины. Слова в ней мускулисты и точны" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"Многогранная трактовка образа центрального героя... выделяет этот фильм среди... выпущенных в 1930—1932 годах. Однако... живой образ героя вступает в явное противоречие с сюжетной схемой... Вне зависимости от благих намерений авторов социалистическое соревнование выглядит в фильме в довольно карикатурном виде... В нем почти не чувствуется примет времени. Передовые рабочие, ударники по существу ничем не отличаются от плакатных передовиков агитационно-пропагандистских фильмов" (ИБК. Т. 1. С. 88—89).

Библиография: Митницкий Л. Руками, сердцем, головой // Кино. 30.IX.1932; "Возвращение Нейтана Беккера": Первый в мире звуковой еврейский фильм // Веч. Москва. 30.X.1932; Шпис Б., Мильман Р. Национальная по форме // Кино. 30.X.1932; Брусиловский Е. Еврейская без ковычек // Кино. 30.X.1932; Левин Н. "Возвращение Нейтана Беккера" // Кино. 12.XI.1932; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 124 — 125; БАК. С. 72 — 78; СПД. С. 107.

A social psychological drama based on the story by the Jewish Soviet writer P.Markish about the fate of a Jewish worker who returns to his native place in Soviet Belarus from America after long years of immigration. It was the second role in films of the great Jewish actor S.Mikhoels. The first Soviet sound film made in Yiddish. REVIEWS: the film has no plot pivot, the heroes are too vague and sentimental, there is little action and struggle, the Jewish settlement is made exotic but the film will enjoy popularity because of good acting; the film is on the superficial and theatrical side; the success of the film is the acting of Mikhoels and Gutman; the film is straightforward and tendentious in embodying the main idea; the authors solve their problem too light-heartedly, on the verge of an anecdote; though the plot scheme corresponds to the canons of the typical propaganda film it is interesting because of the many-sided interpretation of the main character and the realistic and detailed picture of the life in a small Jewish settlement.

ЖЕНЩИНА (ЖАНЧЫНА) (THE WOMAN) — нем., ч/б, 6 ч., 1900 м, в/э 1.VII.1932 г.

Сц. И.Иванов; реж. **Ефим Дзиган**; сореж. Б.Шрейбер; оп. Н.Наумов-Страж; худ. Р.Фэдор. В ролях: Р.Есипова (Машка), Л.Мозолевская (Ульяна), Т.Сукова (Петрович), В.Бендина (Анка), В.Стукаченко (директор МТС), В.Пионтковский (мастер МТС), П.Молчанов (агроном), Е.Николаев (Степан); С.Ланговой, А.Рокотов, Л.Кмит.

Социально-психологическая драма.

Начало 30-х годов. Тянется к новой жизни молодая крестьянка Машка. Ее вдохновляет пример независимой, полной чувства собственного достоинства трактористки Анки. Однажды Машка пытается повести трактор, но по неопытности едва не срывается в овраг. Ей помогает Анка. В ее жизни также есть трудности. Муж-кулак пытается вернуть Анку к привычной жизни крестьянки. Но для нее это невозможно. Председатель сельсовета Петрович поддерживает стремление Машки стать трактористкой. Но мастер ремонтной мастерской МТС, куда Машка приходит учиться, отправляет ее со словами: "Ты неспособная". Машка идет работать в тракторную бригаду поварихой и продолжает изучать книгу про трактор. Ее не пугают ни угрозы и побои мужа, ни насмешки односельчанок, в том числе соседки Ульяны, которая не понимает стремления Машки заняться мужской работой. Ульяна — многодетная мать, суровая, замкнутая женщина, раздавленная нуждой, тяжким трудом. От непосильной работы умер муж Ульяны. Жизнь кажется ей беспросветной. Петрович просит Ульяну стать заведующей яслями. Вначале Ульяна отказывается, но, когда колхозницы приносят ей детей, горячо берется за дело, и оно совершенно преображает ее. В ясли ходит и ребенок Машки, сумевшей осуществить свою мечту. В мастерской МТС ей приходится пройти суровые испытания, но она доказывает свое право работать наравне с мужчинами. Самозабвенно трудится и Петрович, хотя беременна. Однажды она прямо в поле рожает двойню. В конце лета в деревне отмечают праздник урожая. На опушке леса Анка ждет любимого. В это время ее бывший муж-кулак выпускает на поле табун лошадей, чтобы погубить урожай. В завязавшейся драке Анка убивает его.



Л.Мозолевская — Ульяна

"Для таго, каб поўнасьцю адлюстраваць працэсы паступовага складаньня тыпу гэтае жанчыны [актыўнай удзельніцы сацыялістычнай будоўлі], у карціне ўзяты чатыры самастойных вобразы розных жанчын, замест аднаго сынтэзаванага вобразу, прычым асноўным недахопам зьяўляецца тое, што яны ўзяты паасобку, індывідуальна, ізалявана ад навакольнай сацыяльнай абстаноўкі, без арганічнай сувязі, узаемадзейнасьці з сваім асяродзьдзем. Недахопам зьяўляецца ў карціне наяўнасьць біолёгічнай трактоўкі асобных вобразаў (супастаўленьне цяжкай пакуты [Пятровіч] з аўладаньнем Машкай — праз боль і пакуту — працоўным працэсам вытворчасьці). Бязумоўна, памылковым трэба лічыць мэханістычнае супроцьстаўленьне жаночых вобразаў мужчынам наогул: усе

асноўныя мужчынскія вобразы ў карціне адмоўныя" (Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 1).

"Свежий по приемам, оригинальный по методу работы с актером фильм тем не менее выдвигает законченную концепцию, которая является по существу буржуазной трактовкой проблем раскрепощения советской женщины... Задание авторов заключалось в том, чтобы показать на четырех конкретных женских образах и характерах — единый образ советской женщины-колхозницы в его новой специфике... Само собой ясно, что во всем этом показе решающее значение должна была играть советская действительность, тот новый хозяйственно-бытовой уклад, который дает возможность советской женщине широко развернуть свои способности, порвать с ее прошлым няньки и стряпухи и включиться в общую борьбу за социалистическое строительство. Все эти моменты... искажены... своеобразной трактовкой авторов фильма и объективно звучат совершенно иначе, вырастая в ошибочные политические выводы... Идея раскрепощения женщины включает в себя, прежде всего, понятие о борьбе женщины с классовым врагом и с его влиянием на ее культурно-политический рост... Однако, в фильме классовая... борьба подменена борьбой полов, борьба женщины за свое раскрепощение сведена до борьбы за признание ее способностей мужчиной. Это положение очень ярко иллюстрирует... образ беднячки Машки... Сущность [буржуазной] трактовки в том, что женщина сильна биологически, а не социально. То есть, [авторы] повторяют старую, поповски-идеалистическую песенку. Это последнее положение еще ярче иллюстрирует линия... Ульяны... Вне влияния партии, сельских женорганизаторов... [она] через... материнский инстинкт приходит к правильным политическим выводам и организует (сама, в единственном числе) ясли... И в мужественной коммунистке Петрович живет женское, исконное, вековое. Беременная Петрович с блаженным видом делится с Ульяной бабьей радостью... Этот момент в сочетании с подчеркнутым биологизмом в двух первых образах [Машки и Ульяны] превращается в некий культ женственности, культ плодородия, который значительно более уместен в романах буржуазных реалистов (Золя, Бальзак), нежели в фильме о советской женщине... Образ Анки, трактористки, образ деревенской активистки — не удался авторам, его скомкали, недоделали. И это не случайно. Идеалистическое мировоззрение творцов фильмы помешало им найти в женщине подлинно новый образ... Никакого взаимодействия между кулаком и четырьмя героинями нет. Кулак привешен к фильме формально, несмотря на то что отдельные сцены, показывающие кулака, его философию, его быт, как самостоятельные этюды, — выразительны" (Россоловская В. Советская женщина —в буржуазной трактовке // КР. 1932. № 4. С. 4—6).

"Мало ли было фильм на тему "о раскрепощении женщины"? И почти всегда приходилось констатировать примитивность, схематичность, худосочие художественных образов, безуспешно приправленных цитатой, операторской, монтажной и всякой иной патетикой. Живая классовая личность умерщвлялась схемой, типичного стремились достигнуть ликвидацией индивидуального. В результате — штамп... Кажется, что герои таких фильм совершают свои поступки, выполняя чью-то чужую волю... Авторы фильмы "Женщина" пошли по линии наибольшего сопротивления, борясь со штампом и со скверными традициями. Они... наполнили создаваемые ими художественные образы своим горячо темпераментным отношением к ним. Они создали поэму о колхозной женщине наших дней, переделывающей себя в нового человека, создающей новую жизнь... Это не нудная экранизация литературного изложения, а настоящее выражение идеи специфическими средствами кино... В этом сила картины, в этом успех ее авторов. Думается, однако, что зритель не примет безоговорочно все... Стиль ее одновременно песенно-лирический и максимально обобщенный, синтетический, монументальный... Конкретные отношения между действующими лицами слабо и небрежно очерчены... Авторы... пренебрегли ясностью фабульного развития... Приподнятый реалистический метод изображения то перерастает в романтическую идеализацию, то срывается к чуть ли не натуралистической упрощенности. Все это затрудняет цельное восприятие... Некоторые места фильмы явственно перекликаются с "Землей" Довженко. Здесь, как и всегда, формальное сходство означает родство идеологических корней. Если в "Земле" верховные, предопределяющие силы природы оправдывают и подтверждают победу социалистической перестройки, то в "Женщине" те же мотивы звучат достаточно сильно" (В-ко В. Поэма о советской женщине // ПК. 1932. № 13—14. С. 27—31).

"Пастаноўшчыкі фільма, працуючы на вясковым матэрыяле, пра які асобныя апартуністы казалі, што ён не дае ніякіх творчых магчымасьцяй, знайшлі шэраг цікавых прыёмаў для разьвіцьця сюжэтнае лініі... Творчы калектыў яўна імкнуўся знайсьці шляхі да авалоданьня дыялектычна-матэрыялістычным метадам. Разам з тым творчы калектыў мае і творчыя зрывы. Сюды ў першую чаргу трэба аднесьці няўдалую барацьбу з работаю вядомага ўкраінскага кінорэжысёра Даўжэнкі —"Зямля". Кінуўшы яму выклік і пачаўшы выкрываць кулацкую філёзофію фільму "Зямля", аўтары ня ўпіклі памылак апошняга. Толькі рэжысёр Даўжэнка зрабіў гэта ў вобразнай сістэме, аўтары ж "Жанчыны" механістычна супроцьпаставілі яму некалькі надпісаў і кадраў, што гучыць слабым аргументам. Сюды ж трэба аднесьці і тое, што аўтарам не ўдалося да канца сацыяльна афарбаваць імкненьні Машкі... да трактара. Часам гэта проста гучыць як імкненьне да бога-машыны. Аўтары хацелі зрабіць фільм у рэалістычным плане. Але рэшткі мінулага яшчэ часта праглядваюць і тут. У працы здольнага апэратара... відаць імкненьне да імпрэсыянізму, што ідзе яшчэ ад работы над фільмам "Суд павінен працягвацца". Рэжысёры і сцэнарыст часта знаходзяцца ў палоне фармалісцкага мэтаду "отстранения" (Шклоўскі). Усё гэта не выкупляецца агульнай каштоўнасьцю фільма... Але фільм, бязумоўна, функцыянальна мабілізуе гледача на барацьбу за справу соцыялізму" (Эмі М. На пераломе // ЛіМ. 15.VI.1932).

"Женщина" не делает никаких открытий и эпох. Но как поет в фильме трактористка, как цветут яблони, как плачут дети! Все подлинное, материализованное, ощутимое... Смысл и сущность фильмы... взрыв бытовых отношений, распад патриархальной семьи, рождение новых трудовых и этических стимулов и норм. Режиссер и сценарист решительно встали на путь символических обобщений. Они не побоялись упреков в биологизме, в натуралистической раскраске действительности, в живописности и мозаичности. Они ушли от кинематографического канона... от традиции в первой части показывать героев, в третьей — связывать их в драматургический узел и в последней разрешать конфликт. Они предпочли прямой сюжетной линии спиральное развитие действия. В фильме параллельно живет несколько героев. И каждый... несет свою идейную функцию... проходит сложный путь шатаний и внутренней борьбы... Отмечая каждую из своих героинь "особой метой"... Иванов и Дзиган брали действительность во всем ее многообразии... Каждый кадр приобрел самостоятельную ценность. Это попытка возродить станковую изобразительность кино — попытка, идущая от большой эмоциональности художника, от любви к пейзажу, к простору, к движению. Но усложнение характеристики героев привело к другой крайности — претенциозной патетике и институтской восторженности... Когда талантливая актриса Есипова идет в полузабытьи с горячей гайкой в руке, то она производит впечатление какой-то сомнамбулы, а не рядовой колхозницы. Опыт создания героической эпопеи о женщине наших дней... в общем удался. Но показана эта женщина с

феминистических позиций. Мужчины в фильме... блеклые и невразумительные персонажи" (Петрович А. Все подлинное, настоящее // Веч. Москва. 6.VII.1932).

"Главное [в фильме] это бьющий через край оптимизм картины, ее свежесть, ее лиризм, ее эмоциональная насыщенность, ее заражающая поэтичность, ее радостное утверждение жизни, ее подлинно советский характер... И потом: после долгого отсутствия на экране снова появились настоящие киноактеры... У нас нет сейчас актрисы, которая так хорошо могла бы исполнить крестьянскую роль, как это сделала Есипова" (Кут А. Лирика победила // Веч. Москва. 16.VII.1932).

"Идею своего сценария прославить силу, рост и победы крестьянской женщины в СССР в наши дни Иванов понял и раскрыл наивно и почти идеалистически. У него женщины-крестьянки побеждают не столько под влиянием новой общественной практики, сколько в силу своих (по-видимому врожденных и, может быть, свойственных только женщине?) личных удивительных, поразивших художника качеств — воли, доброты, любви, таланту продолжения рода... Фильма очень трудно воспринимается массовым зрителем... Режиссер... поставил фильму точно по сценарию — с незаурядным формальным мастерством... Е.Дзигана, по-видимому, удовлетворяют схематичность и фрагментарность композиции вещи, отрывочность эпизодов, монтаж не цельного действия, а демонстрируемых образов и понятий. Он тоже охотно мыслит готовыми формулами... Основная слабость такого метода в том, что при этом действительность легко отстраняется и даже искажается... Надо ставить не "кадры" и не "эпизоды", а картину в целом... Работа выглядит, как стильный альбом эскизов на философские темы. "Женщина" мастерски снята... Лучшее актерское достижение в ней — это исполнение роли Ульяны актрисой Мозолевской, впервые появляющейся в кино... Есипова больше всех артистов этой картины остается в плену у слабостей и ошибок режиссера... Теория актерского "типажа" имеет очень мало общего с искусством" (Херсонский Х. "Женщина" И.Иванова и Е.Дзигана // КГ. 12.VII.1932).

"В картине много надуманного, измышленного, нарочито сочиненного. Картина неубедительна. Потому что не убедителен центральный образ. Она какая-то книжная, эта белорусская крестьянка. Она чистит картофель — и одновременно читает книгу. Она возится с трактором — и не варит обеда, оставляя всю бригаду голодной. Ей в насмешку кладут раскаленную гайку, и она ее несет, чтобы показать характер, вместо того, чтобы бросить ее в лицо тому, кто ее дал... Понимаешь, что обязан ей сочувствовать, но это никак не получается" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"[Картина], как и большинство кинопроизведений тех лет, посвящалась формированию нового советского человека... Нетрудно заметить некоторый рационализм в построении сюжета, искусственность, нарочитость сопоставления героев... Притом образы передовых женщин, которые уже нашли свое место в новой жизни, обрисованы однолинейно, плоско. [Петрович] и Анка в отличие от Ульяны и Машки лишены живых индивидуальных черточек характера. Этим героям по сути дела отводятся лишь служебные функции в сюжете фильма" (ИБК. Т. 1. С. 90—91).

"...[Эта] картина... замыслом своим как бы предваряла фильм А.Зархи и И.Хейфеца "Член правительства". Е.Дзиган сделал попытку проследить становление характера крестьянки, стремящейся занять положение наравне с мужчиной... Интересных эпизодов в картине, к сожалению, немного. Глубокое исследование характеров чаще всего подменялось прямолинейной иллюстрацией. Недостаточно отчетливо была передана... атмосфера действия, — быт деревни в переломный период коллективизации. В фильме было много действующих лиц... но все они лишены очерченных характеров и индивидуальных судеб" (ИСК. Т. 1. С. 608).

"В искусстве жизненный опыт, непосредственные впечатления являются одним из основных стимулов творчества... Снимая "Май колхозный", наша группа колесила по глубинным районам Белоруссии, находилась в самой гуще борьбы за коллективизацию сельского хозяйства. Мы видели и ломку векового, собственнического уклада жизни, создание первых колхозов и яростное противодействие кулаков... Все виденное тогда в селах Белоруссии и вызвало у меня огромное желание рассказать о том, как начиналось социалистическое преобразование отсталой деревенской жизни... "Женщина" была моей последней немой картиной. Думается, наиболее удачной... Картина по своей стилистике отличалась от моих прежних работ. Я стремился к тому, чтобы бытовой материал звучал поэтически, обобщенно, не нарушая в то же время реалистичности повествования. Именно эти качества и отмечались в ряде рецензий на фильм. Высоко оценивалась и игра актеров, особенно исполнительницы центральной роли — Раисы Есиповой" (Дзиган Е. Жизнь и фильмы // М., 1981. С. 54—57.

Библиография: Досталь Н. и др. "Женщина" // КГ. 6.V.1932; Досталь Н. и др. Наше мнение // КГ. 24.VI.1932; Дзиган Е. Работа должна продолжаться // КГ. 24.VI.1932; Херсонский Х. Спор начался // КГ. 24.VI.1932; Милькин А. Четыре сценария и один режиссер // КГ. 24.VI.1932; Досталь Н. Женщины "Женщины" // КГ. 24.VI.1932; Астрова А. Сценаристы фальшивят // ПК. 1932. № 6. С. 8—9; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Львович А. История одного кинодиспута // СИ. 9.VII.1932; Мацкин А. Патетика и цинизм // СИ. 15.VIII.1932; "Женщину" — на экран [отчет об общественно-дискуссионном просмотре актива московских журналистов и рабкоров] // СИ. 21.VII.1932; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 122; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 81; Дзінамаў С. За мудрае і палкае кіномастацтва // Звязда. 11.III.1935; СПД. С. 107.

A social psychological drama about the fates of women peasants from a God-forsaken Belarusian village who aspire to a better life on a collective farm. One of the first films by the famous Soviet director Ye.Dzigan. REVIEWS: it is wrong to oppose male and female characters and introduce a biological approach to the problems; the poem of a female collective farmer expressed by the specific means of the cinema had much in common with A.Dovzhenko's *The Earth*; bourgeois interpretation of the problems of a free woman; the film is skilfully made, the best performance is the acting of Mozolevskaya; the average filmgoer could not understand the film because of the sophisticated manner of the montage; the Belarusian woman peasant was unconvincing and bookish.

ПЕРВЫЙ ВЗВОД (ПЕРШЫ ЎЗВОД) (THE FIRST PLATOON) — звук., ч/б, 8 ч., 2600 м (вар. 1938 г. — 2411 м), в/э 23.II.1933 г.

Др. назв. "Западный фронт".

Сц. Б.Бродянский; реж. **Владимир Корш-Саблин**; сореж.Б.Бродянский, Д.Гутман; оп. А.Кольцатый; худ. В.Покровский, С.Менкин; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Косарев. В ролях: Ф.Никитин (Великанов), М.Царев (Таракотин), Г.Кравченко (Алеся), Б.Бабочкин (Макар Бобрик), Д.Гутман (Давид Шапиро), З.Рикоми (Сара, его жена), Л.Кмит (Алесь), О.Жаков (Васильев, прапорщик), М.Ростовцев (штабс-капитан), Я.Малютин (полковник), В.Сладкопевцев (Шмит, хозяин магазина), А.Костричкин (кашевар), В.Захаров (солдат), Б.Шлихтинг (уцелевший в боях), А.Райкин (солдат).

Историко-революционный фильм.

Лето 1914 года. В одном из белорусских городов проходит манифестация черносотенцев, приветствующих начало первой мировой войны. Ее участники учиняют расправу над немецкими семьями. Слесарь паровозного депо Макар Бобрик пытается помешать этому, но его избивают. Действиями толпы возмущается и агроном Михась Великанов. Вскоре оба они оказываются в армии, в первом взводе пехотного полка: Бобрик — солдат, Великанов — прапорщик. В этом же полку служит брат любимой девушки Великанова Алеси — поручик Николай Таракотин. В имении их отца-помещика Великанов и работал агрономом. Уход в армию спас его, выступавшего за передел барской земли, от больших неприятностей. В отличие от Таракотина Великанов старается хорошо относиться к солдатам. В первые же дни на фронте взвод (как и весь полк) попадает под газовую атаку немцев и несет большие потери из-за неисправных противогазов. Поредевшую часть отводят в тыл... На исходе третья зима войны. Солдата Давида Шапиро отпускают на побывку домой, где он узнает о смерти маленького сына, раненного во время разгона казаками демонстрации голодных солдаток. Товарищи-большевики убеждают Давида вести антивоенную агитацию в армии. Давид возвращается на фронт с известием об отречении царя. Офицеры пытаются скрыть от солдат правду о Февральской революции. Однако Великанов, уже поручик, все же рассказывает своему взводу о ней. Происходит стихийное братание русских и немецких солдат. Таракотин приказывает стрелять в них. Великанов отказывается. Таракотин стреляет сам. Среди других под пулеметным огнем гибнет и Давид Шапиро. На солдатском митинге спорят о войне. Великанов, как и другие офицеры, за ее продолжение. Бобрик, ставший вожаком солдат, — против. Великанова объединяет с Таракотиным ненависть к большевикам... Октябрьская революция. Бобрик едет в Минск, где получает задание привести на помощь минскому ревкому бронепоезд. Великанов, защищая его, стреляет в своих бывших подчиненных. Однако бойцы первого взвода выигрывают бой. Таракотин и Великанов гибнут. Бронепоезд идет на Минск.



Б.Бабочкин — Бобрик, Ф.Никитин — Великанов

"Першы мастацкі гукавы фільм на беларускай мове — гэта яркі, хвалюючы паказ на адным узводзе старой царскай арміі, на жывых людзях таго, як імпэрыялістычная бойня перарастала ў геранчную грамадзянскую вайну... Найлепшай якасьцю [фільма] зьяўляецца тое, што ў ім... гэта перарастаньне ДАКАЗАНА ростам людзей, ростам бальшавізму... Пры ўсім багацьці ідэйнага і мастацкага матар'ялу, сьвежасьці і арыгінальнасьці ў падыходзе да гісторыка-абарончай тэматыкі, пры ўсіх сваіх станоўчых якасьцях "Першы ўзвод" усё ж не пакідае патрэбнага згустку мастацкага ўзьдзеяньня на гледача. Чаму так?.. Няма яркага сюжэтнага напаўненьня, няма тый стрыжнявой лініі, якая б сабрала, падначаліла і арганізавала б у адно цэлае ўсе эпізоды... Адсутнічае арганізуючая сіла — сюжэтная кінодраматургія... Магчыма, гэтым і тлумачыцца той факт, што паасобныя эпізоды... маюць водценьні рэмаркізму, успрымаюцца з шкодным душком пацыфізму. У сюжэтным кінотворы і гэтыя сцэнкі, бязумоўна, мелі б другі характар і гучэлі б баявым заклікам... Выпускаючы "Славу сьвету" як першую сваю гукавую фільму на расійскай мове, кінофабрыка "Савецкая Беларусь" зрабіла гэтым значную палітычную памылку. "Першым узводам" гэта памылка ў значнай меры выпраўляецца. І нягледзячы на тое, што ўсе вобразы карціны выконваюцца рускімі акторамі, — няма ніякіх значных літаратурна-моўных зрываў і пагрэшнасьцяй у дыялёгах, у гаворцы і г.д. Гэты факт пераканаўча кажа аб тым, як ня мелі рацыі кіраўнікі фабрыкі і Белдзяржкіно, калі нявыпуск фільмаў на матар'ялах савецкай Беларусі, кінокарцін нацыянальных па форме і сацыялістычных па зьместу, тлумачылі ТОЛЬКІ адсутнасьцю беларускіх кадраў і ў першую чаргу беларускіх кіноактораў. Гэта "аб'ектыўная" шыльда цяпер цалкам разьбіта... "Першы ўзвод" — значная перамога кінофабрыкі "Савецкая Беларусь" (Паваротны З. "Першы ўзвод" // Зьвязда. 5.III.1933).

"Тема империалистической войны и ее перерастания в войну гражданскую уже не раз волновала мастеров советской кинематографии. Но почти всегда... они оказывались в плену пацифистских настроений, фиксировали главным образом внешнюю сторону войны, ее "ужасы", никак не раскрывая сущности процессов... "Первый взвод" является едва ли не первым произведением... свободным от этих пороков. Авторы... сосредоточили основное внимание не на биологическом кошмаре массового человекоубийства, а на социальном смысле событий... Фигуры основных действующих лиц... получились подлинно обобщенными, ярко олицетворяющими поведение существовавших тогда классовых группировок. Что особенно ценно, лента в основном избежала упрощения образов людей до шаблонных политических масок, развернула эти образы в их движении, не свободном от противоречий. В этом отношении особенно убедителен образ меньшевиствующего националиста... Великанова. Убедительности образа... немало способствовала мастерская работа... Ф.Никитина. Достаточно правдив и... рабочий Бобрик... Однако... в показе развития этого образа допущен некоторый схематизм... Дебютирующий в кино... Б.Бабочкин работает с излишним нажимом. Отчетливо запоминаются и... Давид, тепло очерченный... Д.Гутманом, молодой крестьянин... Л.Кмит, поручик Таракотин, четко трактованный... Царевым. Несомненно удачен показ солдатской массы... Налицо недостаточная напряженность фабулы, отчасти объясняющаяся чисто повествовательным характером произведения. В некоторых местах допущены длинноты. Наряду с рядом ярких сцен встречаются и неудачные, грешащие художественным примитивом. Но все эти недостатки искупаются общим положительным значением картины, как первой серьезной попытки отразить на экране эпоху 14—17 годов" (Коломаров Б. "Первый взвод" // КП. 20.IV.1933).

"Появление на экране [этой] картины... факт положительный. Значительность фильмы определяется ее оборонной тематикой, ее художественной доброкачественностью... [Авторы] создают новые, свежие положения (в этом плане хорошо сработана почти вся "солдатская линия"), они любовно и тепло вынашивают каждую сцену, каждый образ и заставляют зрителя с интересом следить за развитием наперед заданного действия. Авторам не всегда удается выйти из плена схемы: многие идейные позиции взяты ими "в лоб", грубо,

схематично. В патетических репликах "интеллигента-агронома" должна раскрыться его "гнилая либеральная" сущность. Помещик-офицер говорит сдавленно и злобно. Это отягощает картину тяжелым грузом плакатного разжевывания мысли... Одновременно нужно еще раз на примере "Первого взвода" сигнализировать... работникам военно-оборонной кинематографии опасность проникновения в их фильму пацифистских влияний, своеобразного "ремаркизма"; это ощущается и в акцентировании "ужасов войны", и в тоске героев о мире, о родной земле, о семье, о доме... Режиссер... не сумел до конца преодолеть трудности сложнейшего идейно-тематического задания. Наибольшей удачей картины следует считать образы "положительных героев"... Слабее впечатляют образы отрицательных героев, классовых врагов, за исключением яркого эпизодического фельдфебеля (арт. Б.Шлихтинг)" (Трауберг И. "Первый взвод" // КрГ. 27.IV.1933).

"Фильма представляет собой обычный стандарт, но приукрашенный в интересах плохо понятой занимательности большой долей сентиментальности. В ней очень много слез... Характер музыки... унылые звуки гармошки, свирель, душещипательная белорусская песня — особенно сильно подчеркивает ее плаксивую тенденцию... Картина клочкообразна. Не говоря уже о... чисто аттракционных моментах, как чтение в церкви списка убитых на фронте или фигура капитана, распевающего под гитару цыганский романс, даже значительная по объему сцена фронта никак сюжетно не оправдана. Война показана как только сырой эмпирический факт... Из этого факта ничего не вырастает. Фигура Бобрика, олицетворяющего революционизирующую роль войны, теряется во всей этой беготне и суматохе на фронте... Характерно, что солдаты показаны в фильме в виде какого-то стада, стихийно и слепо переживающего бедствия войны. Фильма может сыграть некоторую положительную роль только в том отношении, что она лишний раз напоминает... об ужасах империалистической войны" (КР. 1933. № 5. С. 3).

"В картине имеется лишь несколько сцен, несколько отдельных образов, в которых идеологическая значимость сочетается с подлинной кинематографической выразительностью формы... В общем [фильм] заслуживает отрицательной оценки... Трудное и ответственное искусство ретроспективного изображения, несовместимое с малейшей фальшью, поверхностностью и схематизмом, оказалось не под силу авторам" (Лядов Н. "Первый взвод" // Веч. Москва. 23.V.1933).

"Первый взвод" оказался цельным художественным произведением большой социальной насыщенности. Люди движут события и в процессе развития последних раскрывают свою подлинную классовую сущность, показывают свой действительный социальный облик. В горниле этих событий воспитывается, закаляется человек. Эта особенность фильма показала, что Бродянский и Корш далеко отошли от голой занимательности и схематизма к реалистическому показу жизни" (Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 81).

"Корш и Бродянский... в поисках. Характеры — вот чего они ищут, вот цель их поисков... Схема уже ломается, она еще есть, люди не даны в резких очертаниях, но они уже показываются не как свидетели событий, но как их руководители" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"...Одна из очень немногих звуковых картин, в которой звук помогает смотреть на экран и добавляет новые характерные признаки, новые логические выводы и эмоции к тому, что показано на экране. Звуковые кадры смонтированы почти на всем протяжении ленты связно, ритмично, композиционно оправдано. Удачно применены паузы, ожидания. Швов, разрывов, пустот, обрывов звуковой ткани не замечается. Отсюда течение действия кажется естественным и легко воспринимается" (Бугославский С. Удачные находки: Звук в "Первом взводе" // Кино. 10.VI.1933).

"Чего-либо нового, свежего, заслуживающего особого внимания в фильме нет... Все это правильные, а частично и художественно убедительные схемы. Но все-таки схемы... Дефекты драматургического порядка... жестко лимитируют возможности режиссера и актеров... В массовых и в бытовых сценах имеются теплые и убедительные моменты... В общем мы имеем фильму, политически полезную, которая смотрится с некоторым интересом, но мало убеждает средствами искусства" (Волощенко В. Скромные успехи // Кино. 4.VI.1933).

"Едва ли не одним из самых интересных и значительных завоеваний картины следует признать тот простой и общепонятный творческий язык фильма, которым с таким трудом овладевает наша советская кинематография. Это не приспособленческая примитивность, не сюсюканье, не подлаживанье под восприятие массового зрителя — на протяжении всей картины авторам ее удается в границах и масштабах своего реалистического замысла... обходиться без символических сгущений, без ложных экспрессионистских полутонов, последовательно сохраняя акцент на конкретных живых людях. "Первый взвод" преодолевает в значительной степени пессимизм пацифистского искусства потому именно, что персонажи, участвующие в войне, — активны, над ними не довлеет "рок войны"... Творческое разрешение этой задачи удалось авторам фильма потому, что все средства воздействия подчинены ими центральным образам фильма. Через образы Великанова в превосходном, скупом и тонком исполнении Ф.Никитина, Бобрика, неровно, но сочно исполняемого Б.Бабочкиным, и Таракотина, не преодоленного Царевым, осмысливается весь идейный ход событий и все многочисленные эпизодические персонажи... По-настоящему широко использован в фильме песенный материал. Песни русские, еврейские, белорусские включены в картину не в качестве будущих "шлягеров", а как органичный фон... усиливающий, подчеркивающий и акцентирующий ее эмоциональное движение. В этом отношении очень удачна гармонизация этих песен композитором Дунаевским и, что особенно важно, интонационная работа актеров. Вся звуковая часть картины приведена к ясному и осмысленному единству, — явление в такой же мере значительное, в какой редкое" (Цимбал С. Заявка на большую тему // РиТ. 1933. № 12. С. 16—17).

"..."Першы ўзвод" не пайшоў па лініі пацыфісцкага лібэральна-буржуазнага паказу вайны, як гэта здарылася са "Снайпэрам"... У ім дастаткова яскрава паказана рэвалюцыйна-інтэрнацыянальная клясавая самасьвядомасьць салдат... Гэтыя вартасьці [фільма] і праўдзівыя вобразы ў ім дзейнічаючых асоб зьяўляюцца па сутнасьці ўступам барацьбы за сапраўды сацыялістычны рэалізм на фроньце кіномастацтва... [Аўтары] здолелі ўдала паставіць беларускую карціну і правільна паказаць у ёй таксама рэакцыйны буржуазны патрыятызм і нацыяналізм. А гэта надзвычай важна ў карціне, якая датычыць Беларусі, дзе яшчэ да гэтага часу захаваліся мейсцамі адрыжкі нацыянал-дэмакратызму" (Збуржынскі К. Першы ўзвод савецкага кінофронту // ЛіМ. 26.VI.1933).

"Это — крупная художественная работа, являющаяся в известной мере этапной для белорусской советской кинематографии и занявшая почетное место в общей системе советской кинематографии последних лет" (Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99).

"Фильм знаменовал собой поворот киноискусства республики от фильмов агитроповского толка, от ремесленнических подделок к произведениям, в которых делаются попытки углубленного изображения реальной жизни, создания полнокровных образов людей... Здесь очевидно благотворное влияние таких классических произведений кино, как "Конец Санкт-Петербурга" В.Пудовкина и "Арсенал" А.Довженко... Оно сказывается

в совершенно отчетливом стремлении авторов к документальной достоверности, "обнаженности" показа военных невзгод... Массовые сцены, пожалуй, наиболее сильная его сторона... В трактовке образов Великанова и Бобрика сказалась тенденция, характерная для киноискусства 20-х и начала 30-х годов, когда кинематографисты, изображая тот или иной образ, хотели видеть в нем своего рода олицетворение определенной прослойки, отчетливое воплощение "представителя" определенного класса... Их взаимоотношения по существу олицетворяют в фильме конфликты классов, конфликты мировоззрений... Но в силу того, что образ Бобрика оказался выписанным более поверхностно, он несколько отодвинулся на второй план, а это не могло не обеднить идейный замысел картины... "Первый взвод", несмотря на явные просчеты в обрисовке персонажей, — бесспорное достижение в воплощении реалистических характеров в белорусском кино 30-х годов" (ИБК. Т. 1. С. 113—123).

"...В фильме отчетливо ощутима двойственность: реализм среды, драматизм времени периода империалистической войны и одноплановость характеристик героев. В сценарии не было сюжета в горьковском понимании — как истории развития и взаимосвязи характеров. Построен он поэпизодно, скреплен вычленением из бурных событий времени действий рабочего-большевика, прапорщика, старого солдата, новобранца... "Первый взвод" — из тех примеров, когда драматургическая архаика значительно затрудняла решение во многом новаторской режиссерской задачи... Многие эпизоды в фильме... разработаны более обстоятельно, по-кинематографически динамичнее, чем то было в сценарии. Тут режиссер имел своим единомышленником драматургически мыслящего оператора... Фильм оказался явлением в белорусском кино, от которого, как и от "Лесной были" Ю.Тарича, берут начало плодотворные традиции национального кинематографа" (КДвЖ. С. 43—48).

Библиография: Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Корш В. Война на экране // Кино. 4.VI.1933; Бродянский Б. "Тайна" войны // Кино. 4.VI.1933; КР. 1933. № 5. С. 3; Король М. "Первый взвод" // Сов. кино. 1933. № 8. С. 16—27. № 9. С. 52—60; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 125; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 81; Бобрык Я. Шлях кінодраматурга // ЛіМ. 11.III.1935; Лицо советского киноактера . М., 1935. С. 27—32; РБ. 1937. № 3. С. 18; РБ. 1937. № 11—12. С. 39; Стамболцян М. Владимир Корш-Саблин // 20 РБ. С. 154—173; ИСК. Т. 2. С. 403—404; ЭГН. С. 57—64; СПД. С. 114—115; Па зямлі пайшлі пажары // ЛіМ. 11.II.1983.

A historical revolutionary film about the fate of the soldiers of a Russian platoon formed in Belarus from the beginning of World War I to the October Revolution. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. The first work in film of the famous Soviet composer I.Dunayevski. The first big parts in film of the famous Soviet actors M.Tsarev and B.Babochkin. Screenplay by B.Brodyanski. REVIEWS: the first sound feature film made in the Belarusian language, at times there is inappropriate pacifism; F.Nikitin's acting is brilliant, Bobrik's character is less successful; one of the first few good sound films; the film is politically useful but its dramaturgical flaw lies in oversimplicist attitudes; its major achievement is a clear and understandable language which helps overcome the pessimism of pacifist art; it signified a change from the agitpropfilms; the composer skilfully uses songs as an organic background; the film realistically shows the milieu but the characteristics of the heroes are one-dimensional.

ПЕЧАТЬ ВРЕМЕНИ (АДБІТАК ЧАСУ) (THE SEAL OF TIME) — звук., ч/б, 5 ч., 1500 м, в/э 3.X.1932 г.

Др. назв. "Отражение времени".

Сц. М.Итина; реж. **Георгий Кроль**; оп. С.Забозлаев; худ. В.Покровский; комп. С.Митин; звукооп. Н.Косарев. В ролях: В.Стукаченко (нищий), Л.Макарьев (капитан), В.Захаров (военщина), Б.Шифман (духовенство), В.Кудрявцев (кулак), У.Круг (мать Вани), С.Сплошнов (комсомольский руководитель).

Фильм сохранился без 2-й части.

Агитпропфильм — экранизация кукольного спектакля.

Школьники приходят на представление кукольного спектакля "Бей тревогу". Комсомольский руководитель говорит им о враге, который "только и думает, как бы помешать нам пятилетку строить", призывает вступать в ряды юных друзей Осоавиахима. Ребята поют песню о том, что "нельзя войну сложа руки ждать, учись бороться, учись побеждать". Поднимается занавес... Пионеры, живущие в приграничном районе, проводят занятия по противовоздушной и химической обороне большого завода. Появляется притворяющийся нищим слепцом шпион. Он просит приютить его. Ребята продолжают при нем занятия, доверчиво разглашая пароль, обсуждая расположение сторожевых постов и другие важные подробности. Комсомольский руководитель предостерегает: "Ребята, среди нас есть чужой!" "Это старик!" — отвечают школьники-зрители. Шпион докладывает зарубежной военщине, что в СССР к обороне готовятся не только армия и флот, но даже ребята-пионеры, которые, хоть и маленькие, уже прекрасно организованы. Военщина решает нападать немедленно, "пока не выросла смена", используя при этом "наших агентов" — кулака и попа. Шпион вновь появляется в районе завода вместе с ними под видом старичков-странников. Однако бдительный пионер Ваня подслушивает их разговор-инструктаж о подготовке сигнализации, чтобы "было видно, куда бомбы бросать". Под одобрительные реплики зрительного зала Ваня и его друзья Ленька и Андрей хитростью и смекалкой разоблачают врага, а потом во время налета и газовой атаки как активные члены Осоавиахима помогают населению пользоваться противогазами. Люди и завод спасены, а наступление капиталистов отбито Красной Армией... Кукольный спектакль окончен. Комсомольский руководитель напоминает, что увиденное на сцене может произойти и в действительности, поэтому каждый должен быть готов к обороне СССР. "Чужой земли не хотим, но и своей земли ни одного вершка не отдадим никому", — скандируют дети лозунг Сталина. Вновь звучит патриотическая песня.

"Основная задача фильмы — втянуть юных кинозрителей в действие, происходящее на экране, настолько втянуть, чтобы они стали подавать свои реплики, петь вместе с актерами, а порой и вмешиваться в ход действия, как дети-зрители в "театрах юного зрителя", в "Пионердраме" и на самодеятельных клубных спектаклях... Из пассивных созерцателей образного художественного воплощения идеи спектакля зрители-ребята становятся участниками его создания — созидателями... общественно-актуального действия. Этот метод Итина и Кроль решили попробовать перенести и в звуковое детское кино, для наиболее активного восприятия зрителями младшего возраста идеи оборонной осоавиахимовской фильмы, в которой актеры — марионетки кукольного театра, а зрители —живые дети... Однако он использован... довольно пассивно и поверхностно: от [реакции, реплик кино-

зрителей] ничего не зависит, ничего не изменяется в ходе действия фильмы...Да и зрители могут промолчать. Видимость беседы... авторы создают, поручая тому же репродуктору давать за кинозрителей и готовые ответы... Специфика театра остается непреодоленной ни в авторском, ни в режиссерском киносценарии. Кинематограф по существу рассказывает здесь не своим образным языком, а фотографирует образный язык театра... Формальная сторона фильмы приобретает подавляющее и самодовлеющее значение" (Херсонский Х. Спектакль в квадрате // Кино. 27.I.1932).

"Метод передачи материала довольно интересен и свеж. Формы кукольного театра представляют возможность отметить некоторые стороны борьбы еще шире, чем это возможно в реалистической постановке. Особенно интересны политические карикатуры на представителей капиталистического строя. Однако эти возможности авторами... не используются полностью. Неправильно и то, что пионеры действуют почти самостоятельно, без достаточной связи с Красной Армией" (КР. 1933. № 2. С. 2).

"Подавляющее большинство фильмов 1931 — 1932 годов — агитпропфильмы... К ним обычно не предъявлялись серьезные требования с точки зрения художественного воплощения замысла. Добросовестная игровая иллюстрация лозунга-тезиса вполне устраивала руководство кинематографией... "Печать времени" — агитационный фильм-призыв, обращение к детям изучать военное дело и быть всегда бдительными, уметь распознавать происки врага" (ИБК. Т. 1. С. 85—87).

"Тоталитарная идеология кажется притягательной еще и в силу того, что зиждется словно бы на здоровой основе. Однако общепринятые нравственные нормы она отражает как в кривом зеркале. Если, скажем, патриотизм — это любовь к Родине, а значит, служение по зову совести, то тоталитарный строй требует не столько любви к отечеству, сколько к политической системе и правящей партии. Патриотическое воспитание, таким образом, становится демонстративной пропагандой, открытой вербовкой под знамена Системы, темные стороны которой постоянно скрываются. Но при том, что мир на экране 30 — 50-х годов предстает стабильным, радостным и лучезарным, он постоянно подвергается проискам скрытых врагов... Переодетый в нищего шпион, видимо, не найдя себе лучшего применения, связывается с пионерами, которые проводят военную игру. Диверсант, естественно, находит поддержку у кулака и священника, помогающих ему использовать учебную тревогу, чтобы вызвать среди населения панику. Операция, разумеется, терпит провал; самое интересное, что фильм является экранизацией кукольного спектакля, в котором действуют марионетки. Можно ли мечтать о лучшей самопародии!" (Притуленко В. Тени в раю: Детское кино тоталитарной эпохи // ИК. 1993. № 8. С. 104).

Библиография: ИСК. Т. 2. С. 409.

An agitpropfilm based on the puppet theatre show about young pioneer's participation in a military game and their struggle with spies. REVIEWS: the task of involving young spectators in the action was superficially solved; the authors inadequately use the possibilities of the puppet theatre; the film is a well-made illustration of the slogan aimed at calling on children to study military science and be on the alert; patriotic upbringing under totalitarian ideology becomes demonstrative propaganda, the world in the films of the 1930s looks stable, joyful, and radiant but it is constantly threatened by the intrigues of the secret enemies. (Without part 2).

СЛАВА МИРА (СЛАВА СВЕТУ) (GLORIA MUNDI) — звук., ч/б, 9 ч., 2600 м (вар. 1937 г. — 8 ч., 2221 м), в/э 23.III.1932 г.

Сц. Б.Бродянский; реж. **Владимир Вайншток**; оп. и сореж. А.Кольцатый; худ. Р.Фэдор; комп. А.Животов; звукооп. К.Массальский; монт. Д.Ланднер. В ролях: Б.Шлихтинг (Билли Паркер), С.Магарилл (Марта), В.Гардин (Пауль), М.Симакина (Анна Меллер), А.Лаврентьев (Адлер), В.Сафронов (Хельм), Е.Дейнеко (Аста, его дочь), Г.Мартин (Зигель), Л.Кмит (Эрик).

Фильм не сохранился.

Политическая драма.

В одном из западноевропейских государств устанавливается профашистская диктатура во главе с генералом Адлером. Лидер социал-демократов Зигель и академик Хельм, работающий над созданием отравляющих веществ, встречаются с генералом, чтобы обсудить проблемы сотрудничества. Адлер предлагает им путешествие на военном корабле "Слава мира". Коммунист Билли Паркер, которого дома ждет невеста Марта, остается на сверхсрочную службу на флоте, чтобы по заданию подпольного комитета вести агитацию среди матросов. Однако офицеры находят в казарме листовки и брошюру "Ленин против войны", и Билли, опасаясь предательства брошенного в каземат новобранца Эрика, вынужден бежать на моторной лодке. Погоня гидроплана не дает результата, и академик Хельм предлагает использовать для поимки Паркера изобретенный им "хельмит" — новый сверхтоксичный отравляющий газ. В зону его действия попадают рыбацкие шхуны, экипажи которых гибнут. Билли выживает благодаря противогазу, а затем выдает себя за рыбака. На химзаводе, где производят "хельмит", происходит взрыв. Среди многочисленных жертв и ослепшая Марта. Став безработным, кончает жизнь самоубийством Меллер — друг ее отца, старого социал-демократа Пауля Форста. Сам Форст разочаровывается в идеалах своей партии. Билли возвращается в город. Состояние Марты не меняет их отношений. Подпольный комитет поручает им сорвать погрузку на "Славу мира" оружия, которое может быть использовано для войны с Советским Союзом. Марта



Л.Кмит (в центре) — Эрик

выступает на митинге протеста. Билли с помощью Пауля и других рабочих вступает в схватку с фашистами-штрейкбрехерами, а потом с полицией. Погрузка оружия сорвана. Арестованная Марта [Билли, Пауль] провозглашает: "Да здравствует Советский Союз! Долой фашистов!" [Выстрелом из-за угла фашист убивает Билли. Звучит революционная песня — гимн грядущей победе рабочего класса.]

"Надо признать, на службу... занимательности поставлены неплохие средства кинематографической техники, дорогие постановочные эффекты, формальная изобретательность оператора и звук... И тем не менее — зрителю скучно. Он не верит и не может поверить чисто внешним, поверхностным, лишенным какой бы то ни было проекции в глубину нагромождениям фабулы, и, следовательно, основа занимательности, интерес к происходящему на экране — у него не рождается. Его утомляет пустотелая бутафорская пышность постановки, убаюкивают зализанные сладкие "кадрецы", ошеломляет и сбивает с толку не вяжущаяся с ходом событий музыка" (Шатов Л. Не то и не так // Кино. 16.IV.1932).

"Советская кинематография пережила за последние 2,5 года острый разрыв со зрительской аудиторией... Вся работа постановочного коллектива была направлена к тому, чтобы найти путь овладения зрительским вниманием, чтобы уметь звукопластическими образами картины полностью воздействовать на аудиторию в совершенном политическом направлении. Задача осложнялась еще и тем, что показ революционного Запада до сих пор в советской кинематографии строился на дурных традициях и на дурных штампах. Хотелось показать Запад без световых реклам, без безработных, спящих на улице, — единственного, чисто внешнего способа показать кризис... В этой картине я делал попытку создать некоторый собирательный образ... катастрофы, стоящей над современным капиталистическим Западом... Образами картины мне хотелось... показать концентрированную угрозу новой интервенции и то простое обстоятельство, что новая война, по сути дела, уже вступила и ведется против социализма" (Вайншток В. Постановка фильма "Слава мира" // ПК. 1932. № 17—18. С. 30—31).

"...Такие... понятия, как "отдых", "развлечение" в отношении нашего, советского зрителя вовсе не равнозначны этим же понятиям, применяемым к зрителю буржуазному или мелкобуржуазному. Отдых и развлечение у нас должны быть "достойны строителей социализма", и поэтому перенос на советскую почву элементов развлекательства буржуазного порядка (к примеру, фокстроты, эротический смак и пр.) был бы по меньшей мере странным... Авторы... утверждают, что они если и не разрешили полностью, то, во всяком случае, стоят на пути разрешения проблемы занимательной советской фильмы... Насколько нам известно, эти три категории "занимательности" [патология, трюки и сентименты] не новы и для немой кинематографии, но особенно они характерны для одной занимательной звуковой картины, сиречь "Путевка в жизнь"... Именно по [ее] стопам... пошел режиссер "Славы мира"... Не здесь... следует искать разрешения проблемы занимательности... Занимательность кроется прежде всего и главным образом в силе художественного образа, в силе всего произведения искусства как целого... Режиссер в погоне за внешними факторами "занимательности"... быть может, сам того не подозревая, все больше и больше снижал идейный уровень своей вещи... Многотемность, стремление охватить все проблемы современного состояния капитализма и его тенденций не дали возможности... развернуть в достаточной полноте основные образы действующих лиц картины, в результате чего получились не живые люди, а схемы; герои фильмы говорят лозунговыми фразами, совершают не поступки людей, а каких-то марионеток" (Соколов В. Путевка в занимательность // ПК. 1932. № 19—20. С. 6—13).

"... "Слава Сьвету" з'яўляецца першым выдатным гукавым фільмам... Белдзяржкіно. Аднак, гэты фільм зроблен не на беларускай, а на расійскай мове. Гэта буйнейшая палітычная памылка. Кіраўніцтва фабрыкі... яшчэ раз праявіла вялікадзяржаўніцкую недаацэнку ўзросшага беларускага актора, пасьведчыла СВАЁ НЕЖАДАНЬНЕ па-бальшэвіцку рэалізаваць указаньні сакавіцкага пленуму ЦК и ЦКК КП(б)Б па нацыянальна-культурным будаўніцтве. Пралетарская грамацкасьць савецкай Беларусі мае права патрабаваць ад... Белдзяржкіно выпуску поўнаметражнага фабульна напружанага ГУКАВОГА БЕЛАРУСКАГА ФІЛЬМУ. Для гэтага ёсьць усе магчымасьці. Беларускі актор мае права заняць сваё месца ў гукавой карціне" (Р.Б. "Слава Сьвету" // Зьвязда. 18.XI.1932).

"Занимательность возникает тогда, когда новые мысли по-новому изложены. Занимательность начинается там, где возникают свежие острые ситуации, свежие и острые характеристики. Всего этого нет в "Славе мира". Ее занимательность штампована, как и традиция мышления... Это занимательность "Луна-Парка", показываемого там, где он вовсе не нужен" (Блейман М. Сигнал опасности! // Кино. 30.XII.1932).

"Наши западные фильмы в большинстве случаев основаны на уже готовых представлениях западноевропейского романа и американской фильмы... Целая серия немых картин, лучшая из которых была "Голубой экспресс" Ильи Трауберга, целая серия звуковых, среди которых... "Гейль Москау", "Снайпер", "Для вас найдется работа", "Просперити", — демонстрирует этот ход мышления у художника. "Слава мира" — высшая точка и тем самым — конец жанра. В этой картине... готовые представления отказываются работать, они оказались цитатами и как цитаты ощущаются... Действительность схематизирована, следовательно... искажена... Сделанная с профессиональным операторским блеском, с внешне занимательным сюжетом, [картина] отказывается от доказательства своей же собственной идеи... Штампованные приемы заострены в ней настолько, что иные места картины воспринимаются... как пародия" (Блейман М. Пять звуковых фильм // Лит. современник. 1933. № 1. С. 153—162).

"Авторы фильма попытались соединить несоединимое — нашу тематику с шаблонами буржуазной "развлекательности". Шаблон прост: девушка плюс жуткая погоня, плюс фокстрот, плюс сантимент... Авторы "Славы мира" поняли призыв к повышению занимательности грубо-упрощенчески. Они механически перенесли голливудскую занимательность, американскую детективщину... на нашу почву. Картина "Слава мира" скучна. В нашем искусстве трюк, построенный на чисто внешнем движении, может быть оправдан и принят только тогда, когда им разрешена какая-либо чрезвычайно важная идейно значительная коллизия... Вот этой-то идейной оправданности нагромождения внешней "событийности" и нет... Уровень режиссуры, использование актера, диалогов — соответствуют лозунгу "публика-дура" — все слопает!" Только оператор... работает действительно хорошо" (Плонский В. Навстречу обывателю // СИ. 2.IV.1933).

"Мы зацікаўлены ў глыбокім, поўным, усебаковым, мастацкі праўдзівым паказе сёнешняй Нямеччыны, фашыстоўскай дыктатуры Гітлера. У "Славе Сьвету"... ня відаць глыбокіх ідэй пралетарскага інтэрнацыяналізму. Замест гэтага... сьмерць аднаго з рабочых (ён атруціўся ў знак пратэсту супроць капіталізму)... паказ работы камуністычнай партыі як "змовы трох" у пінкертонаўскім жанры... мэлёдраматычныя сцэны з сьляпой Мартай... А над усім гэтым пануе... кінотрук, запазычаны з "амерыканскіх баявікоў"... [Аўтары] хацелі ўзьдзейнічаць на гледача... эфектнымі "жахамі" і гэтым падмянілі глыбокі сацыяльны зьмест" (Б.М. "Слава сьвету" // ЛіМ. 1.V.1933).

"...Установки, из которых исходил сценарист в построении вещи... нельзя не признать и достаточно правильными и несомненно интересными. Однако, чересчур широкий размах в показе процессов современной буржуазной действительности не мог не привести к некоторой схематичности, поверхностности в показе каждого из этих процессов в отдельности. Например, совершенно очевидно, что преодоление старыми рабочими социал-демократических иллюзий происходит не так-то легко... Авторы широко используют арсенал мелодраматических и

авантюрно-трюковых эффектов... Нет слов, некоторые из них реализованы довольно неплохо и по-настоящему волнуют зрительный зал, но... в целом ряде мест картины они нарушают общий ход фабулы, сообщают ей прерывистость, подменяют внутренний драматизм событий драматизмом внешним, оказываясь совершенно ненужными довесками к основному содержанию фильма. Повысив свое профессиональное умение, режиссер... и здесь не освободился от характерного для его прежних работ ("Рубикон", "Ураган") эклектизма художественных приемов. Последний особенно сильно сказывается в области декоративного оформления. Стараясь добиться в каждой сцене максимума внешнего впечатления и зрелищной яркости, режиссер и художник... совершенно не заботились об общей целостности этого оформления. В итоге декорации фильмы представляют собой конгломерат самых различных стилей с преобладанием дешевого эстетизма, обусловленного явной ставкой на импонирующую мещанским вкусам пышность постановки. То же самое наличествует и в организации актерской игры... Показывая всю опасность увлечения самодовлеющей занимательностью, лента... все же значительно добросовестнее, чем многие другие советские картины, построенные на заграничном материале... Перед нами по существу первая в советском кино попытка привлечь внимание зрителя к военным приготовлениям империалистов... хотя и не целиком удавшаяся" (Коломаров Б. "Слава мира" // РиТ. 1933. № 4—5. С. 22—23).

"Авторы... дали фильму крайне примитивную, незрелую и заслуживающую суровой оценки. Они с самого начала отказались от углубленного показа социальных противоречий. Вместо этого они придумали ряд внешне эффектных, "занимательных" эпизодов, чрезвычайно слабо друг с другом связанных... Они стремятся только ошеломить зрителя, вызвать в нем ощущения ужаса, боли, страха или поволновать его... авантюрно-трюковыми эпизодами... Картина настолько насыщена надрывными воплями и криками, показом физической муки, что ее социальная тема становится почти неощутимой... Пристрастие авторов к эффектам и к патологии привело к тому, что характеристика людей получилась крайне неправдоподобной и вымученной. В "Славе мире" наиболее ярко отразилось искаженное понимание занимательности в художественном кинематографе" (КР. 1933. № 8. С. 2—3).

"...Першы вялікі беларускі гукавы фільм... не гледзячы на яго камерцыйны поспех, нельга ўключыць у лік тых, якія заваявалі гледача. Наадварот, "Слава свету" выклікала з боку гледача "дружны адпор": не падабаліся фальшывыя прыёмы займальнасці... механічнае супастаўленне эпізодаў рэвалюцыйнага руху на Захадзе, зробленых пад агітпропфільм, з эпізодамі, разлічанымі на тое, каб развесяліць наведвальнікаў кіно-тэатраў. Вобразы фільма: Біль, Марта, яе бацькі былі надуманы, і таму акторы не маглі нічым дапамагчы рэжысёру, каб зрабіць іх праўдзівымі. Адзінае, чым хваляваў фільм, гэта апаратарская культура. Кальцатаму ўдалося аднолькава зазняць і кадры морской пагоні і сілуэт сляпой дзяўчыны на вісячым мосце і праменні пражэктараў, якія скрываліся на цёмнай вадзе" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 124—125).

Библиография: Бродянский Б., Вайншток В., Кольцатый А. "Слава мира" // КГ. 12.VII.1932; Катинов В. Оборонное кино — на подъеме // СИ. 27.IX.1932; Дьяконов А. "Слава мира" // Кино. 24.X.1932; Кольцатый А. Накануне выхода // Кино. 24.X.1932; Вайншток В. Вперед, к зрителю! // Кино. 24.X.1932; Бродянский Б. В контакте с группой // Кино. 24.X.1932; Митницкий Л. Руками, сердцем, головой // Кино. 30.IX.1932; Бродянский Б. По поводу "Славы мира" // Кино. 30.XII.1932; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. 1932. № 21—22. С. 39; Лядов Н. Обо всем понемногу // Веч. Москва. 3.IV.1933; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 105; Бобрык Я. Фармалізм і натуралізм у кіно // ЛіМ. 7.V.1936; Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; ОИСК. Т. 1. С. 340; Т. 2. С. 46; Сулькин М. Владимир Вайншток // 20РБ. С. 37—38; ИБК. Т. 1. С. 107—111 [см. материалы фильма "Первая любовь"]; ИСК. Т. 2. С. 400; СПД. С. 112—113.

A political drama about class struggle in a West-European state. One of the first films of the famous Soviet director V.Weinstock. Screenplay by B.Brodyanski. REVIEWS: the authors followed the track of the film *A New Lease of Life* trying to create an entertaining work which, as a result, made its ideological message rather subdued; the film is made with the director of photography's professional brilliance; Hollywood principles of an entertaining film were mechanically transferred to the Soviet soil; the director is much of a professional but he uses artistic devices somewhat ecclectically; film tricks dominate in the film; Belarus' first big sound feature film. (Has not been preserved).

СЧАСТЬЕ (ШЧАСЦЕ) (HAPPINESS) — нем., ч/б, 6 ч., 2080 м, в/э 25.IV.1932 г.

Др. назв. "Арестант № 1105", "Ветер с Востока".

Сц. В.Соловьев, Н.Таубе, А.Файнциммер; реж. **Александр Файнциммер**; оп. С.Иванов; худ. И.Махлис. В ролях: С.Поночевный (Панас), М.Семакина (его жена), Г.Бобынин (Василь), М.Гипси (Тарас Платонович), Д.Зайцев (поручик), А.Костричкин (безработный), Л.Мозолевская (его жена), В.Кулаков (рабочий), Н.Мичурин (начальник тюрьмы), В.Чумаченко (его помощник), Н.Черкасов (агент полиции), П.Осадчий (прокурор), П.Пирогов (революционер), [Ф.Акилов (коммунист)].

Фильм не сохранился.

Социальная драма.

Отряд польских солдат с песней "Счастье всем мы несем" прибывает в одну из западно-белорусских деревень, чтобы собрать налоги. Бедняки прячут в лесу скот. На звон церковного колокола на деревенской площади собираются только зажиточные крестьяне. Поручик с частью солдат приходит на поле, где собрались бедняки, и требует сдать налоги. Разозленный молчанием крестьян, поручик требует выдать коммунистов — зачинщиков бунта — и направляет наган на лошадь бедняка Панаса. [Коммунист сам выходит из толпы.] [Возмущенный молодой крестьянин Василь пытается протестовать.] Его арестовывают. А Панасу приходится отдать последний хлеб. Он вынужден стать батраком у богатого крестьянина Тараса Платоновича, на помощь которого надеется. Не выдержав непосильной работы, гибнет лошадь — его единственная кормилица. Никакой помощи Панас не получает. В поисках лучшей доли он уходит из села. В охваченном безработицей городе Панас с трудом устраивается в порту грузчиком. Коммунисты агитируют рабочих, и те начинают борьбу за свои



Кадр из фильма

права. Против них направляются полиция и войска. Панас, не участвовавший в стачке, но арестованный вместе с другими рабочими, попадает в тюрьму. Под руководством заключенных-коммунистов здесь начинается голодовка, но Панас не участвует в ней. Однако впечатление от услышанной на допросе революционной прокламации побуждает его присоединиться к тюремному забастовочному комитету.

"...Рэжысёрам у асноўным правільна адлюстраваны складаныя працэсы паступовага набліжэньня прыгнечаных і адсталых беларусоў-сялян да пазыцый пралетарыяту, да актыўнага ўдзелу ў арганізаванай барацьбе рабочае клясы Заходняй Беларусі і Польшчы. Недахопам карціны трэба лічыць пасыўнасьць асноўнай масы сялянства, якое выкарыстана ў гэтым творы толькі ў якасьці фону для разгортваньня вобразу Панаса ў працэсе яго рэвалюцыйнага станаўленьня, што супярэчыць сапраўднасьці... Памылкова трактоўка часткі паасобных вобразаў... Недастаткова паказана кіруючая роля камуністычнай партыі ў рэвалюцыйным руху" (Модэль М., Вольскі В. За работу па-новаму // МіР. 1932. № 2. С. 1).

"...Беззастенчивая карикатура на пролетарское искусство... Политическое невежество авторов и порочность их творческого метода привела к тому, что из картины выпало все характерное для конкретной исторической обстановки в Польше на данном этапе... Вместо отражения реальной действительности авторы раскадровали убогую, неверно задуманную схему и облекли ее в формалистические, наполовину краденные одежды" (Губер Б., Шильдкрет К., Вакс Б., Шток И. и др. "Счастье" // ПК. 1932. № 4. С. 43—45).

"Схематичен образ деревенского коммуниста, действия его недостаточно мотивированы. Укажем и на некоторый формальный разнобой. Наряду с реалистической трактовкой центрального образа в картине имеют место импрессионистские сгущения, а отдельные обобщенные образы скатываются к абстрактным символам. Картина... является одним из больших достижений белорусской национальной кинематографии" (Вакс Л. Критика на критику: О картине "Счастье" и безответственной критике // Веч. Москва. 28.IV.1932).

"...Первая фильма о революционной борьбе крестьян Западной Белоруссии... Заслугой режиссера... является то, что в основном он нашел убедительные художественные средства для показа неизбежности перехода основной массы крестьянства Западной Белоруссии, зажатого в тисках фашистской государственной системы, на путь пролетарской революции... [Однако ему] не удалось преодолеть полностью своих [прежних] формальных ошибок. Они находят подчас выражение в любовании вещью, ее формой (показ кулака, лестницы и др.). Есть некоторая искусственность в построении сцен" (Досталь Н. и др. О критике и "критике" // Кино. 6.V.1932).

"У чым асноўная вартасьць фільму? Нам здаецца, што яе трэба шукаць у наяўных спробах аўтараў даць сапраўдны фільм пралетарскі па зьместу і нацыянальны па форме... Фільм зроблены ў рысах псыхалёгічнага рэалізму. Асобныя сцэны... узьнімаюцца на выразную мастацкую вышыню. Менавіта таму, што ў фільму ёсьць наяўныя пошукі мэтаду дыялектычнага матэрыялізму, — таму асабліва крытычна трэба падыйсьці да яго недахопаў і зрываў... Фільм адстае ад падзей. Заходняя Беларусь "Шчасьця" [гэта] Заходняя Беларусь 1928—1929 г. Працоўнае сялянства Заходняй Беларусі аўтары паказваюць забітай, пакорлівай, пасыўнай масай. Хваля пажараў, сялянскіх паўстаньняў, пратэстаў супраць вялікіх падаткаў... прайшла неілюстраванай у фільму. Толькі зараз, калі фільм пачалі агучваць, аўтары ўнесьлі неабходныя карэктывы... Адзначым і недаацэнку аўтарамі клясавага ворага, калі аўтары на працягу адной шостай часткі даюць шэраг гратэскавых, выклікаючых сьмех вобразаў (пракурор, турэмшчыкі і г.д.). Дзякуючы таму, што перабудова ішла на хаду, ёсьць разнабоі ў стылі фільму. Часам у здаровыя рэалістычныя кавалкі раптам урываецца натуралізм (кулак з ячнёй), ці аўтары пачынаюць самаўлюбёна эстэтызаваць і лякіраваць асобныя сцэны. Аднак нягледзячы на гэта, фільм... ўздымае клясавую нянавісьць, выклікае вялікую эмацыянальную зарадку на барацьбу і... зьяўляецца дасягненьнем савецкае кінематаграфіі ў двух галінах яе тэматыкі. Пасьля фільмаў "Вам знойдзецца работа", "Побач з вамі" фільм "Шчасьце" ёсьць этапная работа ў пошуках шляхоў да стварэньня пралетарскага твору пра Захад, — а па-другое — фільм мае некаторыя вынікі на шляху стварэньня вобразаў працоўнага селяніна, які ідзе да пралетарыяту" (Эмі М. На пераломе // ЛіМ. 15.VI.1932).

"Гэтую гісторыю Файнцымер паказаў востра і цікава, пабудаваўшы сюжэт фільма на выразных соцыяльных канфліктах. Сутычка селяніна з млынаром, сцэна допыта яго ў турме, заключная сцэна турэмнай забастоўкі былі скампанаваны добра і жыва, хвалявалі і закраналі, нават пры ўсіх шурпатасцях, нервовасці і недахопах карціны" (Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 124—125).

"...Панас... надзвычай характэрны тып бедняка-селяніна, які з вялікімі намаганнямі логікай барацьбы ў капіталістычнай рэчаіснасці прыводзіцца ў лагер рэвалюцыянераў. Мастацкая значымасць "Шчасця" заключалася ў тым, што тут удалося раскрыць глыбока і ўсебакова чалавечы характар, паказаць унутраны рух вобраза, яго лёс..." (Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935).

"...Создатели фильма... стремились к сугубо обобщенной характеристике среды и героев. Для этого режиссер пользовался главным образом средствами монтажного кинематографа... Абстрактно-поверхностное изображение героев сближает картину с агитпропфильмами. А художественные средства их показа явно почерпнуты из творчества Довженко и Пудовкина, причем использованы они подчас чисто механически, без соответствующего осмысления... Главные усилия [авторы] направили на поиски формальных средств раскрытия темы. Почти в каждой монтажной фразе необычные, острые ракурсы... Не в меру усложненная форма картины оказалась малопонятной зрителю" (ИБК. Т. 1. С. 92—93).

Библиография: Ром Л. Новые фильмы Белгоскино // Рабочий. 22.VI.1931; Ак. Н. Фільм аб Заходняй Беларусі "Шчасьце" // Чырвоная Беларусь. 1931. № 24. С. 11; Грин Д. "Счастье" // Рабочий. 3.I.1932; Кацнельсон Л., Бобрик Я. Белорусская кинематография // ПК. №21 — 22. С. 39; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 81; Рэзнік І. Быў такі фільм // ЛіМ. 6.VIII.1971; СПД. С. 107—108.

A social drama about the growth of the class consciousness of a peasant from Western Belarus who in the long run becomes a worker. One of the first films of the famous Belarusian director A.Feinzimmer. REVIEWS: the social processes are on the whole shown correctly; the film's flaw is the passivity of the main mass of the peasantry; the leading role of the proletariat and its party is inadequately shown; it is a caricature of proletarian art, the authors are politically ignorant; this is one of the major achievements of the Belarusian national cinema; this is the first film about the revolutionary struggle of the peasants in Western Belarus; the director makes use of the principles of montage cinema in the manner of Dovzhenko and Pudovkin but the sophisticated form of the film is not clear to the spectator. (Has not been preserved).

1933

ДВАЖДЫ РОЖДЕННЫЙ (ДВОЙЧЫ НАРОДЖАНЫ) (BORN TWICE) — звук., ч/б, 7 ч., 2200 м (вар. 1937 г. — 1942 м, вар. 1938 г. — 1929 м), в/э 16.I.1934 г.

Сц. Г.Кобец; реж. **Эдуард Аршанский**; оп. Б.Рябов; худ. Р.Фэдор; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Косарев; монт. Н.Коновалова. В ролях: В.Крылович (Григорий Лопух), Т.Гурецкая (Марина), Л.Кмит (Лешка), Б.Бабочкин (Дубовик), М.Царев (Бровко), Б.Феодосьев (Круковский), П.Молчанов (Павлюк), [Роговенко (Василь, конюх)].

Фильм сохранился без 2-й части.

Социально-психологическая драма.



В.Крылович — Лопух

Досрочно освобожденный из трудовой колонии, где он сидел по обвинению в конокрадстве, шорник Григорий Лопух возвращается в родное село, чтобы начать честную жизнь. В деревне Красный Лог от здешних жителей он узнает о повсеместной организации колхозов. Григорий огорчен: человек независимый, он не хочет вступать в колхоз. Местной девушке Марине нравится Григорий. Влюбленный в нее Лешка ревнует. Григорий идет дальше. На отдыхе в лесу он засыпает, а крестьянин, укравший из колхозной конюшни лучшего породистого жеребца, заметив за собой погоню, оставляет коня около Лопуха. Схваченный Григорий пытается оправдаться. Председатель колхоза Дубовик с симпатией относится к Лопуху, но до выяснения всех обстоятельств берет его под стражу, поручив починить колхозную сбрую. Обиженный Лопух отказывается работать, но, наблюдая, как неумело это делает охраняющий его Лешка, не выдерживает и начинает помогать. Работа горит у него в руках: он по-настоящему талантливый человек. Дубовик убеждается в этом. В колхозе болеют лошади. Задерживается сев. На колхозном собрании председатель райисполкома Бровка говорит, что в колхозе "орудует классовый враг". И все же Дубовик решается поручить лошадей Лопуху. Под его присмотром лошади начинают поправляться. Ветеринар устанавливает причину их болезни: в корм было подсыпано битое стекло. Дубовик приказывает арестовать прежнего конюха. Ночью Лопуха, который все еще находится под стражей, уговаривает бежать бригадир, в прошлом зажиточный единоличник, Круковский: обвинения, мол, не избежать. Вместе со своим сообщником подкулачником Павлюком Круковский поджигает конюшню. Но Лопух не убегает, а идет в сельсовет и рассказывает все Дубовику. Здесь он встречает арестованного конюха и опознает в нем человека, укравшего жеребца. Колхозники бросаются тушить пожар и ловить вредителей. Круковский и Павлюк арестованы. Сопровождая Лопуха в город на суд, Дубовик надеется скоро вернуться с ним в "Красный лог".

"Фільм... паказвае частку таго новага, што зрабіла наша эпоха, рабочы клас з людзьмі мінулага ва ўмовах сацыялістычнага будаўніцтва... Гэта —галоўнае... Крыловіч у асноўным змог стварыць гэты вялікі вобраз. Лапух жыве на экране менавіта сваім асобным жыццём, сваімі прывычкамі, сваімі рухамі, жэстамі... Праўда, у шэрагу месц ігры Крыловіча адчуваецца актор тэатра... Актор Бабачкін змог даць вобраз кемнага, жывога старшыні калгаса, уважлівага да людзей пільнага большэвіка, пасланага партыяй для кіраўніцтва адказным участкам будаўніцтва. Актор Цароў — начальнік палітаддзела... паказаў вобраз кіраўнічага большэвіка ў вёсцы калі не поўна, дык цікава. Значна больш трэба было патрабаваць ад здольнай акторкі Гурэцкай... у вобразе якой глядач павінен быў знайсці адлюстраванне адносін калгаснікаў да Лапуха. Таксама няўдалая трактоўка вобраза [Паўлюка] нягледзячы на ігру актора... Хадульныя вобразы Крукоўскага і Васіля... І.Дунаеўскі ў музыцы да фільма крытычна выкарыстаў беларускую народную песню. Праўда, песня аздоблена, прыхарошана... Дрэнна зроблены дыялог. Няма сакавітасці, няма жывой мовы ў шмат каго з дзейных асоб фільма дый і ў Лапуха... Р.Кобец, адзін з здольных беларускіх драматургаў, усё ж не стварыў сапраўднага драматургічнага напружання ў сцэнарыі" (Барашка І. "Двойчы народжаны" // ЛіМ. 26.XI.1933).

"Выпуск амаль першага ў савецкай кінематаграфіі гукавога фільма аб калгасным будаўніцтве трэба расцэньваць як факт вялікай прынцыповай значымасці... І тое, што фільм заастрае... увагу [на класавай барацьбе], бязумоўна, падвышае яго палітычную вартасць... Небяспечнай і спрэчнай з'яўляецца... сістэма мастацкіх вобразаў... драматургічная структура... Не зусім удалося стварыць кампазіцыйна закончаны твор... Па аўтарскаму замыслу Лапух павінен перарадзіцца. Таму ён выведзен цэнтральным персанажам... Але... Лапуху "перараджацца" няма чаго. Яшчэ да пачатку фільма ў допры Лапух усвядоміў соцыяльную шкоднасць свайго "рамяства". Яго нават датэрмінова выпусцілі на волю... У карціну ён увайшоў чалавекам ужо амаль перароджаным. І ў самай карціне яму засталося толькі дапоўніць самага сябе некалькімі штрышкамі... Вось чаму... Крыловічу давялося не іграць Лапуха, раскрываючы яго з глыбіні, а "даігрываць" недзе па-за фільмам сфарміраваны вобраз. Зразумела, што гэта звузіла магчымасць дзейнага раскрыцця вобраза і ўсебаковага выяўлення акторскага таленту... Не зразумеўшы з самага пачатку аб'ектыўную функцыю вобраза Лапуха (Лапух у карціне толькі повад для класавага шкодніцтва), аўтары не цэнтралізавалі творчую ўвагу на галоўнай тэматычнай лініі фільма: на класавай барацьбе ў калгасе... Вобраз Крукоўскага і падкулачнікаў — гэта не зусім яркае і поўнае выяўленне рэальнай сапраўднасці класавай барацьбы на вёсцы. А павярхоўнасць мастацкага аналіза сапраўднасці няўхільна вядзе да мімавольнага скажэння яе... І не толькі асобныя калізіі, а цэлыя вобразы пакідаюць ураженне штучнага, неарганічнага дапасавання да сюжэтна-фабульнага арганізма карціны... Пасля "Окраины", "Першага ўзвода", "Конвеера смерти" і інш. — гукавая частка "Двойчы народжанага" не можа задаволіць... За выключэннем некаторых удалых... мясцін — увесь гук карціны нясе чыста

ілюстрацыйную функцыю, без усялякай колькі-нібудзь цікавай мантажнай пабудовы... Музыка... хоць і не пашырае тэму за рамкі кадра, але ў сэнсе ілюстрацыйнага кампанента падабрана ўдала і трапна. Самай удалай у карціне з'яўляецца апературская работа... Светлы жыццярадасны тон пейзажа і вёскі, умелае скарыстанне света для ўяўлення той ці іншай асаблівасці вобраза ў сістэме ці кампазіцыі кадра — дапамаглі рэжысёру ўтрымаць фільм на вышыні здаровага жыццёвага настрою" (Губарэвіч К. "Двойчы народжаны" // ЛіМ. 26.I.1934).

"Жыццёвая праўда больш складаная, чым схема фільма... У жыцці тыпы накшталт Лапуха не так проста і лёгка перарастаюць у сацыялістычных работнікаў. Такі ход фільма не пераконвае, а проста навязвае ідэю. Зусім неправільна паказваць шлях Лапуха, як шлях чалавека, які не толькі на працягу некалькіх дзён перарадзіўся, але нават адразу пераскочыў праз свядомасць калгаснага актыва і пайшоў наперадзе іх. З такога паказа... можна зрабіць вывад (бязумоўна шкодны), што чалавек, які прайшоў праз школу зладзейства і дэкласаванасці стаіць вышэй велізарнай масы сумленных працаўнікоў, якія растуць на сацыялістычнай працы. Нікому не патрэбна ідэалізацыя, неправдзівая пераацэнка былых злодзеяў і люмпенаў... Няўменне выявіць гэтыя працэсы ва ўсёй іх складанасці, пакінула на фільму налёт гуманістычнага пазакласавага падыхода да Лапуха... У гледача не ствараецца пачуцця часу... Усё дзеянне адбываецца ў "камернай" абстаноўцы. Ландшафты Беларусі падаўны ў традыцыйным стыле — бярозка, чарот, квітнеючы бэз, музыка дана мякка-лірычная з "беларуска"-сумным "прыўкусам". Рэжысёр пастараўся нават надпісы зрабіць больш "далікатнымі", больш мяккімі. Усё гэта нібыта павінна падкрэсліць "гуманітарны працэс перавыхавання", паказаны ў "нацыянальнай форме"... Зварочвае яшчэ на сябе ўвагу... тэндэнцыя... даць гледачу багатую ідэю ў лёгкай і занімацельнай форме... Але... гэта лёгкасць і занімацельнасць проста прычэплены да фільма... Напрыклад, ігра Лапуха на гармоніку... Аўтары фільма слаба ведаюць сапраўдную, жывую калгасную вёску. Калі б яны ўладалі гэтымі ведамі, у іх хапіла б змястоўных аргументаў для паказа Лапуха, калгаса, політаддзела і г.д. І тады інтрыга і зацікаўленасць да занімацельнасці прыйшлі б самі сабой. У рабоце фабрыкі Белдзяржкіно мы ўжо не першы раз адзначаем гэту тэндэнцыю "занімацельнасці" без жыццёвай глебы" (Дунец Х. Асцерагацца слізкіх шляхоў! // ЛіМ. 31.I.1934).

"Показать стремление классового врага использовать каждый промах колхозников — вот что ставил себе задачей автор сценария ленты... используя старый прием авантюрной литературы и кинематографических детективов. Несмотря на известную примитивность трактовки тактики кулака — сюжет картины, несомненно, давал возможность показать образы новой деревни. К сожалению, в центре внимания [авторов]... оказались... переживания мнимого "конокрада". Весь остальной материал... разработан шаблонно и примитивно, разве за исключением ряда удачных моментов актерской работы. Показ колхоза в лучшем случае сведен к изображению непосредственных трудовых операций... Надо отдать справедливость... Крыловичу, он чрезвычайно сочно, с живым юмором передает тип ошибочно заподозренного, характерную анархическую натуру, увлекающуюся, однако, дисциплиной обыкновенного труда, переживающего как бы свое "второе рождение". Но когда режиссер с усердием, достойным постановщиков русских психологических лент времен Ермольева и Ханжонкова, только и делает, что размазывает в однообразных, растянутых сценах психологические состояния своего героя, нам становится скучно. Уныние нагоняет на зрителя и плохое техническое оформление ленты, тусклая, серенькая фотография" (К-ов Б. Неудача // КрГ. 22.IV.1934).

"Это один из немногих у нас сценариев о колхозе, в котором чувствуется мастерская рука драматурга. Действие развертывается нарастая, и многие моменты захватывают зрителя. Типы, выведенные в фильме, — живые, сегодняшние люди. Образ самого Лопуха написан яркими штрихами; жаль только, что автор недостаточно подчеркнул внутренние причины, обусловившие происшедший в нем перелом; не подчеркнул, что он вернулся не только к честной, но к честной колхозной жизни. Успех фильма наряду со сценарием обеспечил и постановщик... Правильно осуществив идею автора, он в то же время сумел хорошо показать белорусскую природу" (Вырвич А. "Дважды рожденный" // Известия. 21.V.1934).

"Впервые мы видим на экране белорусскую деревню, колхозную деревню наших дней. Национальный колорит выдержан в картине превосходно. Сочно и любовно выписаны полесские пейзажи... Удачно и с большим тактом... введен песенный фольклор... Отдельные эпизоды и режиссерски и сценарно развернуты в прекрасной манере выразительного реалистического письма. Режиссеру... в полной мере удалось сделать фильм национальным по форме... Является ли "Дважды рожденный" пролетарским по содержанию? По намерениям... да... По конкретным художественным результатам — нет. Основной порок картины — в неуменьи четко и уверенно строить сюжет. Событиям тесно в картине. Основная тема —перевоспитание человека в колхозе — сталкивается с темой вредительства. Причем вторая... настолько отягощена внешними атрибутами уголовно-авантюрной интриги (побег, погоня, пожар), что к концу действия... "психологическая судьба" главного героя как бы отходит на задний план... Однако показать глубоко и убедительно причины и формы вредительства как диверсии классового врага авторы не сумели. Не справились они также и с трактовкой центрального образа картины. Григорий Лопух (в отличном исполнении... В.Крыловича) — симпатяга-парень из той счастливой породы людей, которые живут легко, как дышат, и работают легко и весело, как живут. Эта вот самая удачливость в соединении с непокорным индивидуализмом сделала его в прошлом конокрадом... Основная ошибка сценария заключается в том, что дальнейшее "перерождение" бывшего конокрада трактовано в плане этическом, а не социальном... Кинофабрика "Советская Белорусь" — фабрика поражений. Едва ли не первой картиной, заслуживавшей пристального, критического разбора, был "Первый взвод". "Дважды рожденный" — вторая картина, о которой стоит говорить" (Лядов Н. После поражений // Веч. Москва. 19.V.1934).

"В фильме... нет напряженного сюжета, действие развивается медлительно, очень длинная и тягучая экспозиция. Уже со второй части разгадывается нить событий, судьба главного героя и мораль всей вещи, и однако... картина смотрится с неослабным вниманием. Секрет прост. Фильм говорит о людях, о живых людях... В картине самое ценное — свое отношение режиссера к герою и событиям... Аршанский стремится быть живописцем человеческой души, человеческих настроений, а сделать это ему нелегко, потому что главный герой... на протяжении почти всей вещи показывается не в движении, динамике, а в вынужденной статике... Приемами мягкой художественной характеристики [авторы]... лепят образ своего героя, заставляя зрителя сжиться с ним и полюбить его... Но у картины есть и свои недостатки. Несмотря на то, что по жанру ее можно охарактеризовать как "сцены из колхозной жизни", сам колхозный быт в ней изображен несколько схематично и упрощенно — с показной, праздничной и приключенческой стороны. Хорошо то, что вся картина пронизана большой лирической взволнованностью, чему немало способствует и добротная работа оператора, который нашел мягкую живописную трактовку белорусской природы, не низводя ее до конфетной слащавости. Однако в этом любовании белорусским пейзажем есть и своя оборотная сторона. Оно несколько замедляет ритм и темп действия фильма. Со вкусом... сделаны музыкальная иллюстрация и надписи, еще более подчеркивающие прелесть мелодичной белорусской речи...

5 Зак. 1193

Фильм... должен быть причислен к безусловным достижениям советской кинематографии" (Осипов Н. "Дважды рожденный" // Экономич. жизнь. 27.V.1934).

"Не так уж много... можно назвать в белорусском кино произведений, где бы столь же интересно и глубоко был проанализирован внутренний мир героев... [В.Крылович] продемонстрировал здесь свое умение психологически точно, с большой глубиной и правдивостью раскрывать процессы душевной жизни героя. Пристальное внимание к самым тончайшим деталям человеческого поведения, стремление как можно глубже раскрыть внутреннее психологическое состояние героя — вот что руководило режиссером-постановщиком и исполнителем главной роли в их работе... Авторская манера тонко, исподволь, ненавязчиво раскрыть то или иное событие характерна для большинства эпизодов... Для картины характерна задушевность, лиричность. Эта авторская интонация пронизывает все произведение. Она нашла свое выражение не только в работе режиссера и актеров, но и в изобразительном решении" (ИБК. Т. 1. С. 149—156).

"Фильмы, как известно, быстро стареют... А "Дважды рожденный" и сегодня, спустя полвека, смотреть интересно. В нем открывается время бурное, сложное... Сильный человек с трудным характером, запутавшийся в противоречиях жизни, никак не может пристать к своему берегу. Их немало было тогда таких — в период слома вековых традиций сельской жизни... Р.Кобец наделил своего героя широтой души, открытым сердцем и лиризмом. Ему удалось то, что не удавалось многим, обращавшимся тогда к теме коллективизации, — создать самобытный, сложный характер... Фильм имел большой успех. Он стал... этапным в белорусском киноискусстве" (Красинский А. Среди зачинателей // Неман. 1986. № 11. С. 174—175).

Библиография: Кобец Р. Як я працаваў над гукавой драмай "Двойчы народжаны" // СБ. 27.XI.1932; Барашка І. Беларуская савецкая кінематаграфія да XV з'езда КП(б)Б // ЛіМ. 25.XII.1933; Шпакоўскі Л., Дуброўскі Я. У фільме няма жыцця // ЛіМ. 16.II.1934; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 125; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Бобрик Я. Драматургия белорусского фильма // Сов. кино. 1935. № 1. С. 81; Дзінамаў А. За мудрае і палкае кіномастацтва // Звязда. 11.III.1935; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935; РБ. 1937. № 3. С. 18; РБ. 1938. № 7. С. 11; Аршанскі Э. "Сустрэчы, якія не забываюцца" // ЛіМ. 30.IX.1969; Аршанский Э. Моя творческая юность // ЗЮ. 5.XI.1974; ИСК. Т. 2. С. 405—406; БАК. С. 16—32; СПД. С. 114—116; Красінскі А. "Шукальнікам шчасця"—50 // ЛіМ. 29.VIII.1986.

A social psychological drama about the fate of a Belarusian peasant who finds his place in life after he is released from prison. Screenplay by the playwright G.Kobets. REVIEWS: Belarusian folk songs are skilfully used; the hero's transformation had taken place before the action started (in prison), so the actor had nothing to enact; the film results in a harmful conclusion that a person who has gone through the school of crime and is declasse is undoubtedly superior to the great mass of honest workers; the material was dealt with in a schematic and primitive way; the scriptwriter is quite skilful: the characters are live, contemporary people; the national colouring is very vivid; though the film was national in form its contents were not proletarian-like; the film is noted for its sincerity, lyricism and poetic character; the psychological fate of the hero at the end of the film becomes less important because of the focus on the theme of betrayal; V.Krylovich's acting is excellent; the second successful film of the "Soviet Belarus" studio (following *The First Platoon*). (Without part 2).

КТО ТВОЙ ДРУГ? (ХТО ТВОЙ СЯБРА?) (WHO IS YOUR FRIEND?) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 [ГФФ — 1591] м, в/э 5.VII.1934 г.

Др. назв. "Жулик".

Сц. П.Бровка; реж. **Михаил Авербах**; оп. А.Роговский; худ. В.Покровский. В ролях: Л.Кмит (Ваня Сладкевич), В.Коралли (Костя Мигуцкий), В.Чумаченко (парикмахер Жан), М.Симакина (секретарь ячейки), К.Шульженко (Вера), В.Соловцов (следователь), Р.Свердлова (Роза), Н.Черкасов (милиционер), Е.Николаев (бригадир).

Фильм не сохранился.

Социальная драма.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Петруся Бровки "Каландры" (1931).

Передовую бригаду имени 15-летия комсомола на хлопчатобумажной фабрике возглавляет честный и преданный делу комсомолец Ваня Сладкевич. Ваня не знает, что его друг Костя Мигуцкий ворует сукно, сбывая его спекулянту—парикмахеру Жану. Положение рядового рабочего не позволяет Косте расширить воровские операции. Он решает стать бригадиром и с этой целью подбрасывает в комнату Сладкевича краденое сукно, а его табельный номер оставляет у машины, где оно было вырезано. Ваню арестовывают по обвинению в хищении государственного имущества. Костя, которого назначили бригадиром вместо Вани, и двое его сообщников совершают очередную кражу. Их замечает милиционер. Сообщники Мигуцкого скрываются на лодке. Милиционер стреляет и ранит одного из них. Костя ранит милиционера, оставшись незамеченным. На месте происшествия случайно оказывается комсомолка с фабрики Вера. Костя делает вид, что прибежал на выстрел, разыскивая стрелявшего. Мигуцкий пытается соблазнить Веру. Девушка отвергает его домогательства: она любит Ваню и верит в его невиновность. Между тем комсомольцы фабрики организуют агиткарнавал, на котором будет кукла Сладкевича—расхитителя социалистической собственности. Вызванная к следователю в качестве свидетельницы, Вера опознает тряпку, в которую было завернуто краденое сукно: это обертка от посылки, присланной Косте из деревни. Еще раньше по почтовому штемпелю следователь установил ее название и послал туда запрос. Во время допроса Веры приходит ответ. Костя оказывается сыном кулака, бежавшим от раскулачивания. Мигуцкий и его сообщники арестованы. С этой вестью Вера спешит на агиткарнавал и встречается с освобожденным Ваней.

"...Некаторыя пісьменнікі, інтуітыўна адчуваючы розніцу паміж сцэнарыям і апавяданнем, у сваіх сцэнарных работах імкнуцца як мага меней зварочвацца да звычайных прыёмаў кананізаваных літаратурных жанраў. І тут робяць другую і больш глыбокую памылку. Яны спрашчаюць свае сцэнарыі да старамоднага дэтэктыву, неарганічнага ідэйнаму замыслу аўтара. Гэтая памылка найбольш характэрна для сцэнарыя Броўкі... Зразумела, што пытанне аховы дзяржаўнай уласнасці ставіцца зараз не толькі ў плане пільнасці адміністрацыйных органаў... Гэтае пытанне ставіцца ў плане мабілізацыі грамадскае ўвагі, у плане выхавання ў працоўных масах шанавання, беражлівасці і сапраўдных соцыялістычных адносін да дзяржаўнай уласнасці, як да сваёй... І от гэта самае галоўнае ў сцэнарыі і не раскрыта... Вырашэнне тэмы ідзе... па лініі самага найменьшага супраціўлення. Аўтару трэба было выкрыць класавага ворага на фабрыцы... [Гэта] робіць следчы. Мабілізацыі рабочай грамацкасці вакол гэтага выкрыцця...

няма... Сацыяльная сутнасць Косці Мігуцкага як класавага ворага раскрываецца непераканаўча. Адрэзаць сукно, каб знячэсціць свайго канкурэнта перад дзяўчынай, мог і някласавы вораг. Удача вобраза Косці Мігуцкага ў тым, што ён самы жывы і цікавы вобраз сцэнарыя" (Губарэвіч К. Аб двух сцэнарыях і аб адной памылцы // ЛіМ. 18.IX.1933).

"С внешней стороны все в этой картине обстоит благополучно. Злободневная политическая тема... увлекательная фабула... [Но] вдумчивый зритель без труда опознает в этой кинокартине одно из тех малоубедительных, лоскутных произведений, в которых все наскоро сшито белыми нитками. Первая часть картины — сцены из комсомольского быта — представляет то слащавое, штампованное изображение нашей комсомолии, которое набило уже оскомину своим частым повторением... Вторая часть — арест и освобождение Вани — представляет обычную уголовную хронику, целиком заимствованную из зарубежных полицейских фильмов. Все это чисто механически скреплено темой об охране социалистической собственности. Авторы картины даже не дали себе труда показать, как отсутствие бдительности приводит к расхищению государственного достояния. Нечего и говорить, что образы картины не врастают органически в сюжет. В первой части картины Костя — стопроцентный комсомолец, такой же "забубенный" парень, как и все остальные, весельчак и хороший товарищ. Никаких психологических мотивировок его "злодейской натуры", кроме разве нескольких косых взглядов. Авторы фильма... очевидно, сами забыли, когда делали первую часть, что во второй части Костя выступит заправским злодеем. Операторская работа очень неплоха... и стоит по своему уровню значительно выше режиссерской работы... В основе советской картины должна, конечно, лежать увлекательная фабула. Но это не значит, что наше кино должно терять свою идейную насыщенность" (Полевой Е. "Кто твой друг?" // Рабочий. 24.VIII.1934).

"Он не воровал сукна, этот перманентно улыбающийся бодрячок-комсомолец. Он бодро переносит арест, бодро вздыхает о любимой девушке, бодро говорит со следователем. Он уверен, что "все разъяснится". С самого начала уверены в этом и зрители, хоть они и не пророки... От скудного, неизобретательного сценария... до робкой, дилетантской режиссуры... и неуверенной работы актеров, порою интересных и способных (как, например, Р.Свердлова, В.Соловцов), но связанных по рукам и ногам сценарием и режиссером, — в картине буквально нет ни одного живого места, ни одного просвета, в котором не царило бы удручающее искажение действительности, несносное штампование образов и положений, заимствованных из какого-то странного, не в добрый час сочиненного "комсомольского быта"... Никакие ночные приключения и перестрелки, показанные в картине, не могут поправить этих органических пороков сценария и разбудить в зрителе хоть подобие интереса к происходящему на экране... Вся история кулацкого выходца, притворяющегося ударником и обворовывающего завод, весь показ заводского комсомола, готового без оснований глумиться над ложно обвиненным товарищем и столь же легко плясать вместе с ним после того, как задержан настоящий вор, все это никак не может претендовать на правдивое отображение сегодняшних дел и борьбы нашей рабочей молодежи... Для воплощения ответственной и обширной комсомольской темы [авторы фильма пользовались] методом суздальских богомазов" (Верховский Н. "Кто твой друг?" // КрГ. 7.IX.1934).

"...Поўнае няведанне рэжысурай... канкрэтных умоў рэспублікі... пры прымаце рэжысёра над аўтарам наогул дае такія вынікі, як карціна "Жулік"... Сцэнарыст... апісвае добрускіх комсамольцаў, а ў... Авербаха ў карціне па экрану ходзяць малайцы з Лігаўкі... Патрэбна рашучая барацьба з нездаровай "дыктатурай" рэжысёрскага самавольства" (Некрашэвіч А. Пісьменнік і кіно // ПР. 1934. № 9. С. 120).

"Погоня за занимательностью привела авторов фильма к самым серьезным потерям в идейном звучании произведения... Хотя повесть и не лишена была существенных недостатков, однако она давала довольно широкую картину жизни рабочего коллектива. В фильме же ничего этого зрители не увидели. Кинокартина фактически имела мало общего с первоисточником. Фильм в сущности рассказывал не о советской рабочей молодежи, не о новых веяниях в жизни страны, обусловленных Великой Октябрьской революцией, а о мелком жулике и воре... Все события фильма концентрировались вокруг махинаций и нечестных проделок Кости Мигуцкого. Этот образ занял в картине доминирующее положение. Недаром фильм поначалу носил название "Жулик" (ИБК. Т. 1. С. 111—112).

Библиография: РБ. 1934. № 4—5. С. 6; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Резник И. 34 года назад // СБ. 1.IX.1968. ИСК. Т. 2. С. 401; Шамшур П. Белые ночи Белгоскино // КСБ. С. 102 — 103; СПД. С. 112—113.

A social drama based on the story by the famous Belarusian writer P.Brovka *Kalandry* about an advanced team of workers at a cotton mill and about the exposure of a thief who turned out to be the son of a kulak. The only dramatic role in the cinema of the famous Soviet show-biz singer K.Shulzhenko. REVIEWS: it was necessary to show the workers' initiative in defending socialist property, instead the authors solve the problem with the help of a police investigator; unlike the story, the film did not give a broad picture of the life of the working people; attempts to make an entertaining film made the thief the protagonist of the film. (Has not been preserved).

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ (ПЕРШАЕ КАХАННЕ) (FIRST LOVE) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 м (вар. 1936 г. — 7 ч., 1918 м, звук. вар. 1937 г. — 8 ч., 2043 м), в/э 14.I.1934.

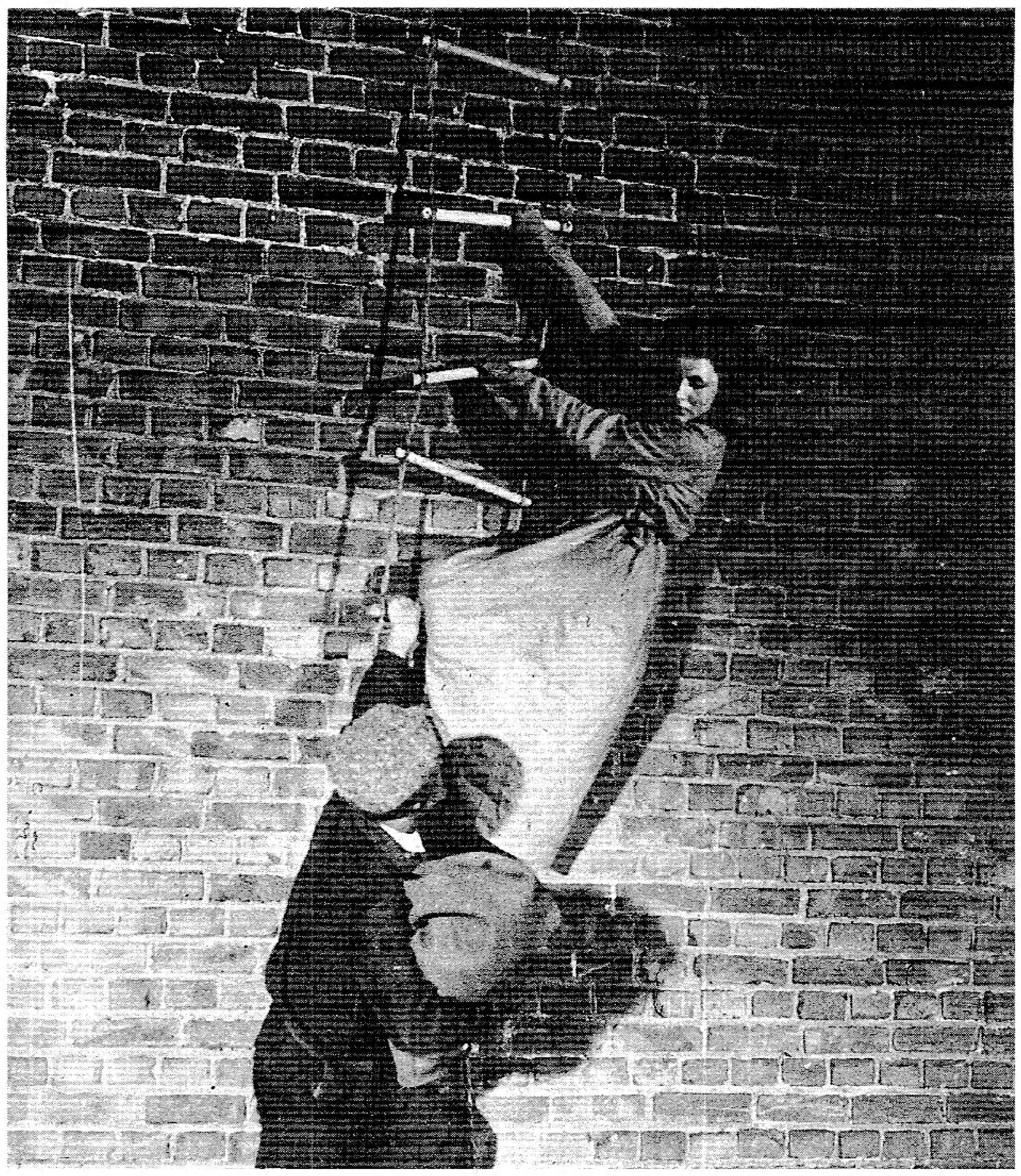
Сц. Н.Таубе, Б.Шрейбер; реж. **Бено [Борис] Шрейбер**; оп. Д.Шлюглейт; худ. И.Махлис; комп. С.Митин; звукооп. Н.Рогов. В ролях: А.Брянцева (Божена), Л.Кмит (Семен), В.Семенов (Ян), Л.Ладонина (Жервеза), А.Костричкин (Роби), Б.Шлихтинг (Бенальди), А.Мельников (Эрвин), А.Савельев (Тика), Н.Черкасов (депутат парламента).

Фильм не сохранился.

Политическая драма.

Член зарубежной комсомольской делегации Божена, уезжая из СССР (где она была по линии Коминтерна), прощается на вокзале с любимым человеком — рабочим-стахановцем Семеном Ковалем... На родине Божены. Безработный шофер Ян Остен спасает пытавшуюся покончить с собой, бросившись в реку, безработную Жервезу. Божена встречается на явке с товарищами по партии и рассказывает им о "совершенно замечательной стране, где хочется жить и работать", и о том, что ждет ребенка. Ее приезду рады: коммунисты в трудном положении, много арестов. В стране начинается предвыборная кампания. Божена вместе с другим молодым подпольщиком, Эрвином, получает задание распространять листовки, агитирующие за "рабочий фронт". Начальник тайной полиции Бенальди на встрече с депутатом парламента от профашистских кругов получает чек для организации провокации с целью сорвать избирательную кампанию демократических сил. Он поручает своему агенту Роби следить за коммунистами. Роби выслеживает Эрвина и Божену. Спасаясь от преследования, она поднимается на колокольню костела, звонит в

колокол. На площади собирается народ. Божена бросает листовки. Начальник полиции стреляет в Роби. Свидетелями убийства становятся Ян и Жервеза. Появляется полиция и арестовывает Яна, Жервезу и Божену. Яна ставят перед выбором: или он дает показания против "большевички", или в убийстве обвинят его и Жервезу. Ян соглашается дать показания. Его и Жервезу выпускают из тюрьмы. На суде возмущенная Жервеза во время выступления Яна кричит: "Ложь! Стыдись, Остен! Ты — пролетарий!" Ее поддерживает часть присутствующих. Публику удаляют из зала и, несмотря на то, что Ян теперь говорит правду, Божену приговаривают к смертной казни, отсрочив исполнение приговора на пять месяцев — до рождения ребенка. Один из руководителей компартии, Тика, поручает Эрвину организовать побег Божены. Поначалу колеблющийся, Ян под влиянием Жервезы соглашается участвовать в этом. Заметив, что за Тикой следит начальник полиции, Ян убивает его. Связанная с коммунистами надзирательница выводит Божену с ребенком во двор, Эрвин помогает им перебраться через стену. Погоня идет по ложному следу — за машиной, которую ведет Ян. Его арестовывают... На вокзале Семен ждет Божену, которой товарищи помогли бежать в СССР.



А.Брянцева — Божена

"Фильма не претендует на идейную глубину. Она сделана... в авантюрно-приключенческом плане. Социально-классовые мотивировки и поступки действующих лиц уступают зачастую место банальным приемам уголовной драмы, в которой сыщики остались на своем месте, а комбриолеров заменили коммунисты. Преследование сыщиками коммунистов создает в фильме напряженно развивающееся действие... Картина мобилизует зрителей против фашистских методов провокаций и разоблачает механику последних. Скудный и беспомощный показ подпольной работы коммунистов скрашивается удачным эпизодом с разбрасыванием Боженой прокламаций с колокольни костела. Неплохо также показана капиталистическая тюрьма" (КР. 1933. № 9. С. 2—3).

"...Образ зарубежного пролетария-коммуниста никак не исчерпывается пылкими митинговыми речами, расклейкой листовок, эмблематической мопровской решеткой... Жаль, что оно [название фильма] в самой малой мере оказывается оправданным содержанием картины. Элементы "личной жизни", все то, что по замыслу авторов должно было усложнить и "утеплить" характеристику персонажей, лишено органической связи с основным сюжетным рядом... Отсутствие штампов выгодно отличает ее от фильмов "на иностранном материале" типа "Просперити" и "Славы мира"... Небезынтересно отметить, что года полтора назад фильм под названием "Первая любовь" даже при наличии столь робкой наметки "заглавной" темы был бы, пожалуй, невозможен. Сейчас появление его на экране представляется не только вполне закономерным, но и глубоко отрадным фактом. Ибо тема любви есть одна из важнейших граней широкой и многообразной темы о молодом поколении рабочего класса, о новом человеке нашей страны" (Лядов Н. Фильм... не о любви // Веч. Москва. 28.I.1934).

"Выпадковасць з'яўляецца адной з галоўных ідэйна-мастацкіх заган карціны... Яна не дала магчымасці раскрыць [герояў] як сапраўдныя мастацкія вобразы, тыповыя для свайго соцыяльнага акружэння... У кожным савецкім мастацкім творы вобраз заўсёды бярэцца ў такім мастацкім аспекце, які складае ўражанне яго (вобраза) вялізнай жыццёвай аб'ёмнасці і глыбіні. У "Першым каханні" няма такога аспекта і таму не адчуваецца гэта жыццёвая аб'ёмнасць вобразаў, дый... самога жыцця, акружаючага іх. Гэтая асаблівасць мае пад сабой адзіную прычыну: беспрацоўе і дзейнасць падпольнага камітэта трэба аўтарам як фон, на якім развіваецца меладраматычная гісторыя, замешаная на старэнькім крымінальным сюжэце, гісторыя з Бажэнай. Усё ж астатняе неабходна настолькі, наколькі дапамагае вызначэнню гэтай асноўнай лініі і вобраза. Пагэтаму толькі Бажэна, Бенальдзі і Робі, з якімі [яна] знаходзіцца ў дзейным канфлікце, больш поўныя і акрэсленыя вобразы фільма, а ўсе астатнія, асабліва вобразы комуністаў-падпольшчыкаў, шэрыя чалавечныя цені з палітычнымі загалоўкамі... Нягледзячы на сцэнарныя заганы, рэжысёр... усё ж здолеў паказаць неабходны мастацкі і прафесіянальны ўзровень. Кампазіцыйная стройнасць, добрая фабульная пабудова робяць фільм цікавым і даступным масаваму гледачу... За выключэннем Кастрычкіна... і Шліхцінга... работа астатніх актораў выконваецца без належнага майстэрства, падагрэтага тэмпераментам" (Губарэвіч К. Па-сапраўднаму змагацца за пролетарскі інтэрнацыяналізм у кіно // ЛіМ. 6.II.1934).

"Хто паверыць, што фашысцкая ахранка складаецца з такіх дурняў, як Бенальдзі і Робі? Няўжо на самой справе фашысцкія дзяржыморды настолькі мяккасардэчныя, што даюць сваім палітычным злачынцам смажанага гуся з яблыкамі, няўжо падпольны камітэт у поўным складзе пайшоў бы на суд і наладжваў бы там абструкцыю без рызыкі быць злоўленымі? Якое глупства. Поўнасцю відавочна, што карціна зроблена людзьмі, якія нічога не разумеюць у складанай абстаноўцы жорсткай класавай барацьбы за рубяжом... Фільм павінны быць неадкладна зняты з экрана" (Кіногледачы. Шкодная карціна // ЛіМ. 6.V.1937).

"Политическое невежество авторов фильма выпирает из каждого кадра. О каком "едином фронте" идет здесь речь? Неужели об этой сектантской группочке людей, распивающих вино в третьеразрядном трактире с видом плохо замаскированных заговорщиков? Почему эти, с позволения сказать, коммунисты действуют в одиночку, изолированно, оторванно от масс, окружая себя "таинственностью" в стиле дешевого детектива? Почему из тюрьмы, оборудованной по всем правилам пенитециарной техники (хотя эта "техника" — лишь чудовищно грубый макет), можно бежать с такой легкостью, да еще с

грудным ребенком на руках? Все эти вопросы может задать каждый мало-мальски грамотный зритель авторам этого неуклюжего, топорного, антихудожественного произведения" (Абрамов А. О "Первой любви" и обманутых зрителях // Веч. Москва. 7.X.1937).

"...В начале 30-х годов... многие из мастеров кино пытались вызвать внимание зрителей не художественно ярким, своеобразным отражением жизненных явлений, глубиной раскрытия замысла, а искусственным привлечением всякого рода житейских историй, неожиданных ходов, трюков. Эта тенденция особенно отчетливо проявилась в фильмах на зарубежном материале "Слава мира" и "Первая любовь"... Как несчастный случай с Мартой, так и любовь Божены к рабочему-белорусу по существу не имеют никакого отношения к основным событиям в фильмах и преследуют одну цель — "расцветить" сюжет, "утеплить" характеристику героев. Но образы героев благодаря такого рода дополнениям не становились более интересными и глубокими, так как в основном, главном, в революционной работе они раскрывались внешне, поверхностно. Бесконечные побеги, погони, преследования, тайные встречи, тайные беседы не могли восполнить психологической глубины, жизненной полноты характеров... Картины "Слава мира" и "Первая любовь" не давали правдивого отображения типичных явлений жизни капиталистических стран, хотя их авторы явно претендовали на это. Умозрительность трактовки жизненных проблем, примитивность характеристик героев и весьма невысокая профессиональная культура — черты, которыми были наделены эти произведения, отнюдь не украшали их. Одних поисков зрелищности материала, занимательности ситуаций оказалось недостаточно для создания правдивых произведений о жизни буржуазного Запада" (ИБК. Т. 1. С. 107—111).

Библиография: РБ. 1937. № 7. С. 20; ИСК. Т.2. С. 400; СПД. С. 112—113.

A political drama about the fate of a Communist girl who fell pray to the provocation of the pro-Nazi forces in a European state. REVIEWS: elements of the girl's private life are not connected with the film's main story; the authors are politically ignorant; fortuity is one of the main ideological and artistic flaws of the film which prevented from creating true characters of the heroes; it is not enough to introduce spectacle and entertainment to create a true work of art. (Has not been preserved).

ПОРУЧИК КИЖЕ (ПАРУЧНІК КІЖЭ) (LIEUTENANT KIZHE) — звук., ч/б, 8 ч., 2370 м (вар. 1937 г. — 2322 м), в/э 7.III.1934 г.

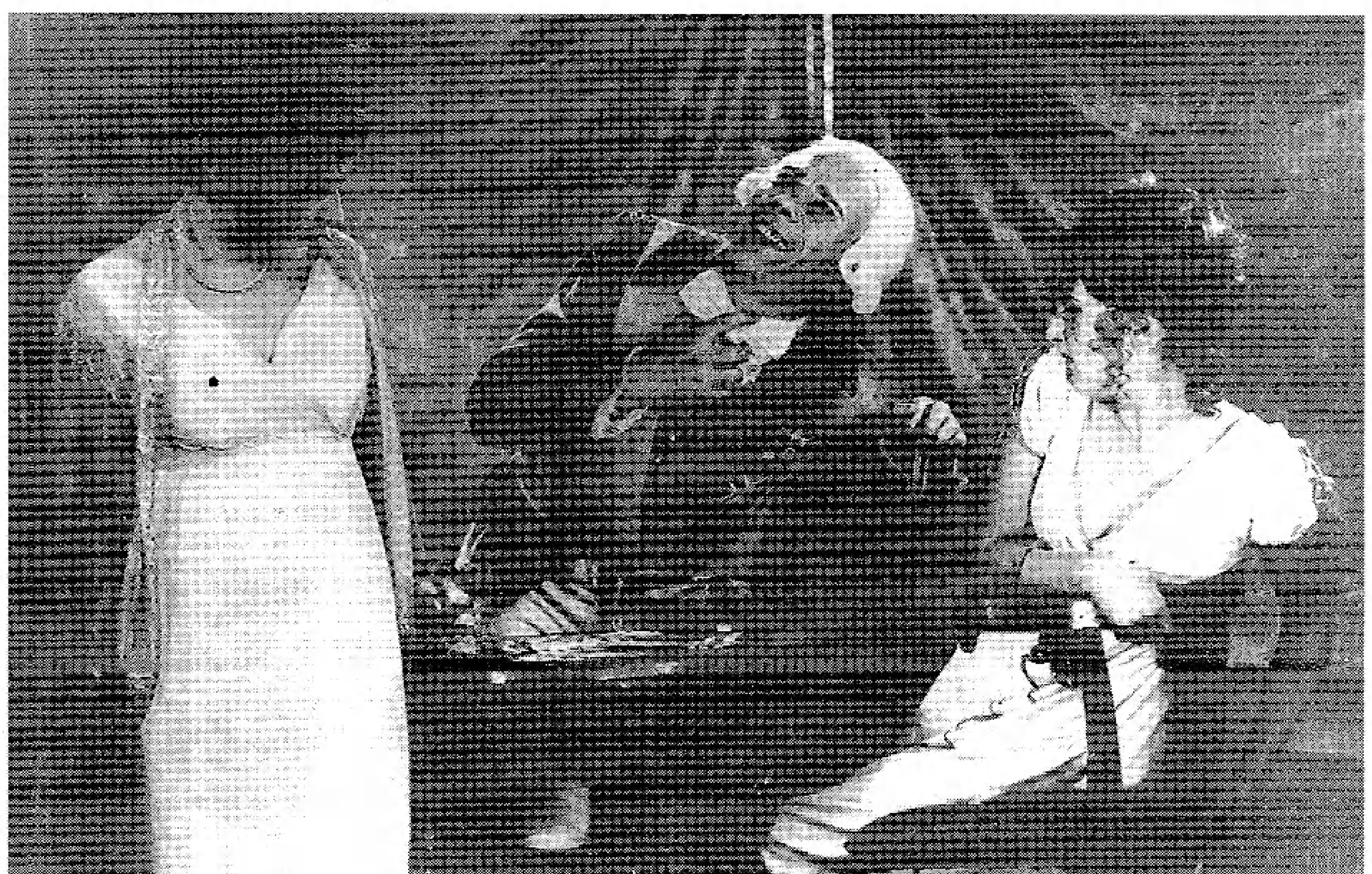
Сц. Ю.Тынянов; реж. **Александр Файнциммер**; оп. А.Кольцатый; худ. П.Снопков, К.Карташев; комп. С.Прокофьев; звукооп. Н.Косарев, Б.Беервальд. В ролях: М.Яншин (Павел I), Б.Горин-Горяинов (Пален), Н.Шатерникова (Гагарина), С.Магарилл (фрейлина), Э.Гарин (адъютант), М.Ростовцев (комендант крепости).

Сатирическая комедия.

По мотивам рассказа Ю.Тынянова "Подпоручик Киже" (1928).

Сюжет построен на возникшем во времена правления Павла I анекдоте о том, как из-за ошибки писаря, написавшего в одном из указов царя вместо слов "поручики же" — "поручик Киже", появился человек-фантом.

Когда Павел I засыпает, жизнь во дворце замирает. Но громкое восклицание "караул!" адъютанта, которого ущипнула возлюбленная-фрейлина, нарушает ночной покой и будит императора. Приближенный Павла граф Пален, стараясь избавить своего родственника-адъютанта от высочайшего гнева и зная об ошибке писаря, сваливает вину на "поручика Киже". Взбешенный Павел приказывает бить поручика плетьми и отправить пешком в Сибирь. Два солдата и барабанщик сопровождают пустое место, ибо им вручена бумага, что поручик Киже "арестант секретный и фигуры не имеет". Фрейлина, думая, что схвачен настоящий виновник (т. е. адъютант), просит фаворитку Павла княгиню Гагарину похлопотать за виновного. Гагарина обращается с просьбой в удачный момент: император в хорошем настроении. Он приказывает возвратить Киже в столицу и присвоить ему чин полковника, затем генерал-майора. За него замуж выдают фрейлину, и недоумевающие священники вынуждены совершить обряд венчания с пустым местом. В качестве свадебного подарка император дарит своему любимцу 10000 рублей. Свадебную ночь фрейлина проводит с адъютантом, ему же достаются деньги. Но у Павла возникает желание увидеть генерала Киже перед назначением "своего самого верного слуги" главнокомандующим. Пален докладывает, что Киже опасно болен и отправлен в больницу. Император требует доставить его во дворец. Палену приходится объявить о смерти новоиспеченного генерала. Траурная процессия сопровождает несуществующего покойника. Павел вспоминает о деньгах, подаренных Киже. Но они растрачены все тем же адъютантом. Вместо денег он приносит императору пустой сундук с запиской "генерала Киже" о том, что все деньги проедены. Разгневанный Павел приказывает разжаловать покойного Киже в рядовые.



Н.Шатерникова — княгиня Гагарина, М.Яншин — Павел I, С.Магарилл — фрейлина

"По словам режиссера... фильм... строящийся в строго реалистическом плане, должен явиться опытом в создании нового кинематографического жанра —трагифарса... Уже в самом сценарии несколько упрощен сюжет повести. На переднем плане оказывается авантюрно-приключенческая сторона: различные перипетии вокруг мнимой фигуры поручика Киже, олицетворяющей в повести пустоту, "дутость" монархического строя вообще и павловской системы в частности... Символическое значение фигуры Киже значительно снижено. Режиссура же еще больше усугубляет эту тенденцию Тынянова-сценариста. Центр тяжести фильма — в чисто формальном обыгрывании пресловутого "пустого места", в показе пышного дворцового окружения и старопетербургской натуры.

Сатирическое жало тыняновского рассказа сильно смягчено. А идее грозит опасность окончательно потонуть в море атласных юбок, пудреных париков, словом, всего того, что хорошо определяется словами "бутафорский историзм" (Е.К. "Поручик Киже" // Веч. Москва. 10.IX.1933).

"Сценарий Ю.Тынянова и по жанру и по мастерству занимает особое, своеобразное место в нашей кинодраматургии. Памфлет с ясными чертами фарса, "Поручик Киже" показывает павловскую эпоху на анекдоте, перерастающем в мрачную фантасмагорию... При режиссерском сокращении "Поручик Киже" зазвучал водевилем, но водевиль этот много беднее задуманного памфлета... Режиссер правильно почувствовал, куда ведут его сокращения, и с самого начала он сделал акцент на кукольность и эксцентрику показа... Для Белгоскино, для которого эта картина, безусловно, является тематическим отходом в сторону, "Поручик Киже" может стать крупным явлением с точки зрения технологии, с точки зрения овладения кинематографической культурой, яркой у ряда актеров и во многом поднявшейся у режиссера и оператора" (Оттен Н. "Поручик Киже": В порядке обсуждения // Кино. 10.I.1934).

"...Один из интереснейших фильмов последнего периода... Так называемые исторические фильмы в достаточной степени надоели зрителю, и это, главным образом, потому, что выработался шаблон, штамп исторического разоблачительного фильма, доказывающего, что крепостное право и режим Николая Палкина — нехорошая вещь. Это известно и без киноиллюстраций... Начиная с первых замечательных кадров, [этот] фильм смотрится с любопытством, вниманием и, местами, с восхищением. Барабанный ритм, проходящий через... свадьбу, похороны, амурные сцены Павла, дает необычайно острый, гротесковый фон всему фильму. Идиотизм гатчинского периода русской истории подан в таком умном и остром гротеске, в таком издевательском и осмысленном преломлении, какого мы давно не видели в звуковом кино... Павел [здесь] явный сумасшедший, параноик с проблесками сознания. Неожиданность его поступков — вот что держит в напряжении зрителя... Это правильный и нужный подход к такому историческому материалу, каким является трагикомическая, смешная до ужаса история царствования Павла. Не киноопера, а гротеск — смешной, местами мрачный и страшный — вот форма фильма... О музыке Прокофьева... можно говорить с восхищением. Она дает тон и звучание всему фильму... Игра театральных актеров в звуковом кино обыкновенно разочаровывает. Речь их звучит искусственно, напряженно, и пропадает впечатление реальности показываемого на экране. Но так как это гротеск, то некоторая театральность тона здесь не режет ухо, наоборот, она к месту и подчеркивает жанр фильма... Стиль советского фильма, сочетание идейно значительной тематики с новой, не банальной формой, с новым словом в области кино, нашел свое выражение в [этом] фильме... Работа писателей в кино здесь оказывается не благим пожеланием, а фактом" (Никулин Л. Жизнь под барабан // ЛГ. 4.II.1934).

"На фабричном приеме картину взяли "в штыки"... Более чем ошибочным было выступление сценариста т.Бродянского... Он расценивает эту картину... "как очень любопытный, как очень значительный арьергардный бой в свое время разгромленного формализма" (А-ва. "Скромницы" из "Белгоскино" // Кино. 16.II.1934).

"[Эта] сатирическая комедия по форме и методам зрелищного воспроизведения представила бы большой интерес в театре... Кино обладает более широкими возможностями, чем театр, для зрелищного воспроизведения действительности, и ими нужно пользоваться, а не механически переносить театр в кино. Картина не вскрывает эпохи императора Павла I, так как замыкает действительность стенами дворцового замка и необычайными происшествиями с поручиком Киже, не показывает социальных и экономических отношений даже в этом узком плане темы... Не вполне удовлетворительный звук, местами теряющий четкость и ясность" (Орлов Н. "Поручик Киже" // РП. 1934. № 1—3. С. 6—7).

"Фильм не только не вышел за рамки анекдота, но в ряде мест даже скатился к прямому фарсу... Слов нет, картина смотрится легко, она по-своему занятна. Однако она почти не заставляет зрителя размышлять... Дело, очевидно, в основном в режиссерской работе, благодаря которой на первый план вышли эротические моменты, красивые виды, всерьез показанные роскошь и эстетская красивость дворца и т.д. Все это подавило и оттеснило социальную характеристику эпохи... [Фильм] сделан тщательно, культурно и с большим кинематографическим мастерством... В этой... работе трудно узнать автора постановки неудачной, кинематографически беспомощной картины "Отель "Савой"... Отдельные снимки Петербурга, некоторых сцен во дворце и в пути сняты настолько мастерски, что кадры эти напоминают лучшие гравюры того времени. Из артистов особого выделения вполне заслужил Э.Гарин, тонко, с большим комизмом и подкупающей правдоподобностью создавший образ дворцового адъютанта — фата, жуира и льстеца" (Рокотов Т. В рамках анекдота // Веч. Москва. 2.III.1934).

"Все в этой картине очень тонко отделано, отточено: полуигрушечный, полуреальный пейзаж, полуреальные гвардейцы, павловский дворец, сибирский тракт — все как бы из детской сказки... но рассчитано на восприятие взрослого... Но есть какая-то нехватка, недоговоренность... Смех... не пронизывает всего замысла... Каждый отдельный исполнитель вносит много блеска, темперамента, легкости и остроумия в свою роль оловянного солдатика, призывая к легкому, веселому, развлекательному смеху над павловской империей, вся иерархия которой представлена миром скоморохов. А Яншин дает реальную фигуру, ни на какой смех не рассчитанную... Фигура Павла I начинает доминировать над всей картиной. Язвительная сатира не получилась, но это и не легкая шутка, а только разгон к тому или другому" (Пакентрейгер С. "Поручик Киже" // Кино. 16.III.1934).

"На фоне гэтага анекдатычнага выпадку фільм даволі ярка і выпукла паказвае ўсю пустату, нікчэмнасць, ідыётызм жыцця верхавінкі тагачаснага рускага грамадства... Усё гэта падана ў надзвычай жывых, праўдападобных тонах, пры высокай тэхніцы гуку, святла, усяго мастацкага афармлення. Па сваёй культуры, тэхніцы "Паручык Кіжэ" — буйное дасягненне. Фільм глядзіцца вельмі лёгка, жвава і весела. Агульнаму ўражанню спрыяе выдатная ігра артыстаў... удалая музыка... Але аўтары фільма АБМІНУЛІ АСНОЎНАЕ. Фільм НЕ гучыць як сатыра, якая б выкрывала сацыяльную сутнасць эпохі. Ён пабудаван па прынцыпу вясёлага прыдворнага жарту — не больш" (Юр Л., Юр Т. "Паручык Кіжэ" // Звязда. 16.IV.1934).

"...По самой своей природе произведение Ю.Тынянова является чисто литературным гротеском. Одно дело — рассказывать о тех комедийных перипетиях, которые переживает выдуманный, фантастический человек. Другое дело — показывать инсценировку приключений несуществующего персонажа: то, что в первом случае убедительно в рамках гротескового жанра, во втором случае — художественно неубедительно, крайне искусственно. С этой стороны интерпретация повести несомненно представляла собой большие трудности. Для того чтобы добиться кинематографической убедительности анекдотичной истории, авторы попытались натуралистически оправдать каждую ситуацию этой истории. Но это привело лишь к нарушению стилистической цельности произведения. Натуралистические элементы картины оказались противоречащими условному характеру ее образов. Эклектичной оказалась и игра актеров... Неубедительность образов ленты, их нецельность

усугубляется тем, что авторы сделали ставку преимущественно на развлекательные, формально-комедийные стороны анекдота о поручике Киже. В повести Тынянова было немало острых иронических характеристик эпохи, была атмосфера эпохи, критически преломленная. В ленте ирония подменена зубоскальством над идиотом-монархом, над дураковатыми придворными. Хорошие сцены, характеризующие царский режим, Россию Павла I — отправка Киже в Сибирь, — буквально тонут в гуще легковесных эпизодов, отображающих альковные похождения адъютантов и фрейлин. В ленте неплохие детали. Прекрасна работа оператора... Но в целом перед нами неубедительное, нецельное произведение, едва ли могущее претендовать на звание сатирической комедии" (Н.Б. "Поручик Киже" // РиТ. 1934. № 9. С. 17).

"Антыгістарычным, а значыць і нерэалістычным з'яўляецца вобраз ад'ютанта... Ад'ютант Гарына — гэта не забітая прыгнечаная істота Паўлаўскага двара, а разухабісты эксцэнтрык "Мейерхольдаўскага тэатральнага двара" сёнешніх дзён. Дзякуючы гэтаму вонкава-фармальнаму прыёму ў акторскай трактоўцы вобраза гістарычна-праўдзівай асобы чалавека не атрымалася" (Бобрык Я. Фармалізм і натуралізм у кіно // ЛіМ. 7.V.1936).

"Осмеять безвозвратно ушедшее, вызвать радостное ощущение невозможности его возвращения — вот, вероятно, единственная задача, которую ставил перед собой молодой режиссер... Несмотря на безусловный успех музыкального и художественного оформления фильма, он оставлял чувство разочарования. Отчасти в этом были повинны актеры. Режиссеру не удалось создать единого ансамбля из представителей различных направлений в актерском искусстве... Режиссер и сам писатель (работавший над сценарием) по неизвестной причине отказались от замечательной композиции повести. В фильме появился реальный главный герой. Им стал некий адъютант... В конечном счете фильм ушел от повести и проиграл от этого. Мысль о бесчеловечности монархического строя полностью донесена не была. Поэтому все эксцентрические находки Гарина, вся ироничность музыки Прокофьева, все оптические фокусы Кольцатого, лишенные четкой идейной направленности, приобрели самодовлеющее значение. И критика не без оснований обвинила фильм в формализме" (ЮСК. С. 210—213).

"...Хотя в титрах картины было обозначено авторство Тынянова, метаморфоза, происшедшая с сюжетом, оказалась для него губительна... [Экранизация] вернула историю к частности и случайностям анекдота... Это произошло потому, что в фильме... старательно усилена реальная мотивировка, обдуманно ослабленная в рассказе. У Тынянова нет человека, управляющего событиями и извлекающего из них для себя пользу, а у режиссера... есть... Новая мотивировка изменила не только ситуацию, но и жанр: трагический рассказ был превращен в комедию. Алгебраичность, всеобщность, типичность рассказа ушли, и вместо них на экране появились дурак-любовник, субретка и психопат-император, которые стали изображать дурацкое царствование и разложение. Грандиозная противоестественность российского самовластия была подменена хитрым придворным фон Паленом" (Зоркая Н. Тынянов в кино // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., 1967. С. 398—399).

"Это был своего рода киноэксперимент, любопытный со многих точек зрения... Но наряду с отдельными достоинствами фильм содержал ряд серьезных изъянов. Создатели фильма, вероятно, не будучи твердо убежденными в зрительской доходчивости произведения... перенасытили картину чисто развлекательными моментами... В результате... ослабевала сатирическая... направленность... Судьба у картины была сложной. Наряду с положительными, порою даже восторженными откликами в печати она имела и ярых противников" (ИБК. Т. 1. С. 127—134).

Библиография: Мацкин А. Мнимоумершие и мнимосуществующие: О некоторых предрассудках и историческом фильме // Кино. 22.VII.1933; Ш. Желтая лошадь // Кино. 22.II.1934; Губарэвіч К. "Паручык Кіжэ" // ЛіМ. 10.III.1934; Кавалёў П. Акно ў гісторыю // ЛіМ. 31.III.1934; Петрович А. "Поручик Киже" // Известия. 11.III.1934; Рудзько Ю. Эпізод эпохі карапаванага барабаншчыка // ЧЗ. 13.III.1934; Хорьков Н. "Поручик Киже" // Труд. 15.III.1934; Кольцова Е. "Поручик Киже" // КП. 16.III.1934; Праф. Іезуітаў, Губарэвіч К. Беларуская кінематаграфія // ПР. 1934. № 11. С. 125; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 102; Гарин Э. Обогащение литературой // ЛГ. 15.I.1935; Бобрык Я. Кадры Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1935; Руммель И. Из истории "Поручика Киже" // Сов. музыка. 1964. № 11. С. 67—70; Гарин Э. "Поручик Киже" // СЭ. 1967. № 12. С. 20; ИСК. Т. 2. С. 402—403; СПД. С. 117—118; Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 48—50.

A satirical comedy based on the screenplay by the famous Soviet writer Yu.Tynianov dealing with an anecdote about a phantom man which dates back to the reign of the tsar Pavel I. Directed by Belarus' famous director A.Feinzimmer. The first part in film of the famous Soviet actor E.Garin. The first work in film of the famous Soviet composer S.Prokofiev. REVIEWS: the film is skilfully-made with the help of cinematographic meams but instead of a satirical pamphlet a farce, vaudeville was made; E.Garin stands out among the actors; one of the most interesting films of recent years; a bitter, clever, sometimes sinister and frightening grotesque; enchanting music; the film looks like a fairy-tale intended for grown-ups, but M.Yanshin plays a real figure that domineers in the film; the metamorphosis which happened with the plot of the story proved fatal for the film.

ЗОЛОТЫЕ ОГНИ (ЗАЛАТЫЯ АГНІ) (GOLDEN LIGHTS) — звук., ч/б, 8 ч., 2296 м (вар. 1937 г. — 2357 м; нем. вар. 1935 г. — 6 ч., 1755 м, нем. вар. 1937 г. —1905 м), в/э 5.III.1935 г.

Др. назв. "Высокое напряжение".

Сц. и сореж. Б.Бродянский; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Б.Рябов; худ. С.Мандель; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Косарев. В ролях: Ф.Никитин (Трофим Иванович), А.Кузнецов (Бобрик), С.Шкурат (Бунцевич), И.Зарубина (Зося), Р.Свердлова (Марина), И.Чувелев (Леша), О.Жаков (Ковалев), Л.Мозолевская (Волчиха), М.Ростовцев (Ростовцев).

Фильм не сохранился.

Социальная драма.

1921 год. Кавалерийская часть Красной Армии преследует остатки белогвардейской банды. Комиссар красных Бобрик настигает ее главаря, но в последний момент застревает с конем в болоте. Бобрика спасают Бунцевич, кузнец из соседней деревни, и его дочери Зося и Марина. Командир белых добирается до дома своей матери — Волчихи, — живущей на хуторе в глуши болот, а затем с помощью мальчика-батрака Леши скрывается. Проходит 10 лет. Среди глухих болот построена первая в Беларуси электростанция имени Сталина. Бобрик работает здесь парторгом, Бунцевич — монтером. Увлеченный рационализаторством, он конструирует "механизму": механическую эстакаду для подъема вагонеток с торфом. Став инженером, на электростанцию приезжает Марина. Здесь уже работает ее любимый человек, с которым они вместе учились, инженер Ковалев. Появляется на электростанции и новый монтер Трофим Иванович. Вскоре во время смены Ковалева происходит авария. Его снимают с работы и заменяют Мариной. Между ними происходит ссора из-за записки, намекающей на личные отношения Марины с Бобриком и подброшенной Трофимом Ивановичем. Леша, жених Зоси, узнает в нем белого командира, бывшего хозяина мельницы, но, не будучи уверенным, никому об этом не говорит. Трофим Иванович просит Бобрика перевести его на другую электростанцию. Волчиха приносит сыну зашифрованную записку — приказ о новой диверсии. В день первого самостоятельного дежурства Марины, совпавшего с годовщиной освобождения Беларуси от польской оккупации, во время торжественного собрания в клубе, вновь возникает аварийная ситуация. Но благодаря помощи друзей и признанию Лешки "снайперская тактика врага — снимать командиров с постов" проваливается. Трофим Иванович задержан. Праздничный вечер. Ковалев и Марина мирятся.



Л.Мозолевская — Волчиха

"Картина в целом интересная... Но что ей мешает быть большим произведением? В ней слишком много проблем, поставленных, но не разрешенных в образе. В ней слишком много людей, включенных в действие, но не ставших характерами. Большой размах — и слабый удар" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии" // Кино. 16.III.1935).

"Весь сюжетный костяк картины состоит из сплошных неясностей и путаницы. Авторы фильма... кажется, поставили себе целью заставлять зрителя в течение полутора часов ломать себе голову над разрешением "фабульных узлов"... Ни отдельные живо и с юмором сработанные сцены... ни крепкий актерский состав... не спасают ее. А на игре некоторых артистов недостатки сюжетного замысла сказались роковым образом. Так, талантливый Чувелев, вынужденный играть совершенно непродуманную роль Леши, свел все к грубоватому гротеску" (Петров Я. "Золотые огни" // ЛП. 21.III.1935).

"...Гэта карціна з'явілася першай сур'ёзнай разведкай у рабочыя будні соцыялістычнай Беларусі... [Аўтарам] занадта шкода было крэмсаць, рэзаць, прыганяць і адкідаць жывы, каштоўны матэрыял жыцця ў карысць стройнасці твору. І выйшла натуральная і характэрная ў такіх выпадках страта адчування меры... Жыццё ўвайшло ў карціну шырокім, шматвобразным, але не апрацаваным. І творчая свядомасць аўтараў капітулявала перад ім... Аўтары добра вывучылі рэчаіснасць, і жыццё стала перад імі ў цудоўных драматургічных магчымасцях... Але ніці... [сюжэтных] вузлоў патанулі ў тоўстых напластаваннях непатрэбнага матэрыялу, які дэфармаваў фільм. Толькі больш ярка прасвечваецца праз тоўшчу напластавання ад пачатку да канца лінія шкодніка. Усё ж астатняе размешчана кольцамі асобных навел, часам звязаных, а часам існуючых асобна...І тым не менш, у сваім спалучэнні гэтыя навелы дапаўняюць па ўсёй карціне яркія маляўнічыя штрыхі, цёплыя лірычныя таны, незабыўныя дэталі вобразаў... Вельмі ўдала падабраны акторскі склад. Надзвычай сакавітае і багатае напаўненне вобраза Зосі таленавітай ігрой арт. Зарубінай, каларытнейшыя і па-чалавечы цёплыя таны вобраза інжынера Растоўцава... і такая ж шчырая і цёплая прастата, якую прыдае арт. Кузняцоў вобразу Макара Бобрыка, — робяць усю карціну надзвычай

даходлівай да гледача... Затое вобраз інжынера Кавалёва... выйшаў вельмі бледны. Актору не хапала іменна той непасрэднай задушэўнасці, якая характэрна для астатняга акторскага ансамбля і асабліва... для вобраза Марыны... Таксама не пазадачылася і вобразу шкодніка Трафіма Іванавіча... Тут на працягу ўсяго фільма праходзіць бездапаможная барацьба майстэрства актора са схематычнасцю вобраза. І ў канчатковым выпадку перамагае схема. Гэта галоўнейшы недахоп фільма" (Губарэвіч К. "Залатыя агні" // ЛіМ. 22.III.1935).

"Задача картины — разоблачить классового врага, проникшего под личиной "своего человека" в социалистическую промышленность с целью дискредитирования молодых специалистов... Несмотря на сюжетные и композиционные недостатки, фильм все же будет играть положительную роль, заостряя внимание на необходимости усиления большевистской бдительности" (РБ. 1935. № 5. С. 1).

"У гэтай схеме, якая спрабавала вырашыць надзвычай сур'ёзнае тэматычнае заданне, усё правільна, усё верна. Тут ёсць і барацьба і прабліскі класавай пільнасці, тут ёсць і каханне і... слёзы і радасць... Тут ёсць і асаблівасці чалавечага бытавання — захапленне лавіць рыбку, выпіць чарку... Ёсць усё, апрача аднаго — асноўнага — паўнаты, адзінства ў сваёй разнастайнасці характару жывога чалавека... Там няма нічога выдуманага, але там усё надуманае, дзякуючы таму, што ўзяты гатовыя жыццёвыя факты без іх унутранай логікі развіцця, прычыннай абумоўленасці, што выяўляецца ў канкрэтна-адчувальнай форме... Схематызм, павярхоўнасць фільмаў апошняга часу... крыху адрозніваецца ад схематызма, скажам 29 — 30 г.г. Калі раней мы бачылі голую схему... дык цяпер гэтая схема прыхарошваецца ў гарнітур чалавечага характару... Вось вобраз Бобрыка... Набор аздоб чалавечай сутнасці амаль поўны. Здаецца, павінен быў выйсці жывы поўнакроўны вобраз і ўсе ж ён не выйшаў... Усе гэтыя... аздобы... прыўносяцца звонку. Начэпліваюцца на вобраз, як сухазлоціца... Таму за [ёй]... усё ж прабіваецца нагата схемы... Увесь жа працэс унутранага адзінства развіцця вобраза, які, нарэшце, прыводзіць да таго ці іншага выніку-мэты, астаецца ў цені, астаецца не вырашаным. Адсутнасць гэтага характэрнага, канкрэтнага руху жыцця вобраза прыводзіць да грубай натуралізацыі факта рэчаіснасці, пазбаўляе вобраз і твор у цэлым ідэйнай накіраванасці, мастацкай абагуленасці" (Бобрык Я. Фармалізм і натуралізм у кіно // ЛіМ. 7.V.1936).

"...Первое произведение белорусского художественного кино, в котором делалась попытка нарисовать картину индустриальной Белоруссии, показать ее молодой рабочий класс... Создавалось впечатление, что авторы задались целью... рассказать обо всем новом, что пришло на производство в период советской власти... Здесь проявились получившие в дальнейшем довольно широкое распространение... тенденции нормативного подхода к произведению искусства, требований в одном произведении непременно отразить множество всякого рода проблем и вопросов. Фильм... в этом смысле стал показательным явлением... Введение в картину шпионско-диверсионной линии становится в это время своего рода обязательным условием построения сюжета... хотя такой принцип далеко не всегда был оправдан... Сказалось влияние ошибочного тезиса о том, что с успешным строительством социализма классовая борьба в нашей стране будет обостряться" (ИБК Т. 1. С. 165—169).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Рудзько Ю. "Залатыя агні" // ЧЗ. 11.III.1935; "Золотые огни" // РБ. 1935. № 5. С. 1; Чаму маўчаць творчыя работнікі кіно? // ЛіМ. 22.III.1936; ИСК. Т. 2. С. 406—407; БАК. С. 84—85; КДвЖ. С. 51—52; СПД. С. 123.

A social drama about a clash between the workers of a new power station in the Polesye marshes and a saboteur. Screenplay by B.Brodyanski. REVIEWS: The film is interesting but there are too many problems and people involved in the action who have not become true characters; the same plot scheme as the one used in the propaganda films at the beginning of the 1930s but with a kind of gloss; the film is typical of that time in reflecting the spy theme. (Has not been preserved).

ПОЛЕССКИЕ РОБИНЗОНЫ (ПАЛЕСКІЯ РАБІНЗОНЫ) (ROBINSONS FROM THE POLESYE) — нем., ч/б, 6 ч., 1800 м (вар. 1934 г. — 1574 м, вар. 1938 г. — 1584 м), в/э 22.III.1935 г.

Сц. Я.Мавр; реж. **Иосиф Бахар, Леонид Молчанов**; оп. С.Иванов; худ. В.Покровский. В ролях: А.Слесаренко (Мирон), Ю.Кучаев (Виктор).

Фильм сохранился без 5-й и 6-й частей.

Детский приключенческий фильм.

Экранизация одноименной повести белорусского писателя Янки Мавра (1930).

Два друга — "неутомимый химик" Виктор и "неустрашимый натуралист" Мирон —во время весеннего половодья на Полесье отправляются на лодке за экспонатами для школьного уголка живой природы. Мальчики увлекаются ловлей ужа, лодка переворачивается. Они оказываются в воде, а лодку уносит течением. Виктор и Мирон выбираются на берег и обнаруживают, что они на затерянном среди глухих болот островке. "Полесские робинзоны" находят кострище и таинственные следы, видят непонятно почему падающие деревья. Ночью впечатлительному Виктору снится фантастический сон-превращение. Пользуясь знаниями, почерпнутыми из любимых книг, они разжигают костер, строят шалаш, пытаются сачком ловить рыбу, пилят проволокой (по-американски) деревья, чтобы сделать плот. Едой мальчикам служит заяц, которого ударила сова. Не забыв про свою главную цель, они вслед за ужом ловят черепаху. Кроме того, они выкуривают из дупла пчел и достают мед. Появляется медведь. Виктор бросает химический пакет. Испугавшись взрыва, медведь убегает. Ребята продолжают



Ю.Кучаев — Виктор

строить плот. Вновь появляется медведь. Спасаясь от него, Мирон проваливается в болото. Виктор вытаскивает его. На остров приплывает лесник. Мальчики находят оставленный им мешок с зерном, делают муку и пекут лепешки. У них возникает вопрос, кто мог спрятать зерно — не кулак ли? Столкнувшись с лесником, Виктор и Мирон отбирают у него ружье и пытаются арестовать как "подозрительный элемент". Завязывается борьба. Опять появляется медведь. Лесник защищает ребят. Выясняется, что зерно он привез, чтобы подкармливать зверей, что медведь ручной, а на острове живет потому, что пугал колхозных лошадей. На своей лодке лесник увозит Виктора и Мирона с их трофеями — ужом и черепахой — на "большую землю".

"Комедийные приемы очень увлекательны и делают восприятие фильмы более ярким... Интересен вообще материал сам по себе, режиссером и оператором неплохо показаны отдельные эпизоды фильмы, но они не увязаны крепкой сюжетной линией, которая часто обрывается и теряется во второстепенном. Много внимания... уделено... "проходным" сценам, которые отвлекают внимание... от главного" (РБ. 1934. № 1—3. С. 5—6).

"До сих пор детским фильм назывался сплошь и рядом такой, у которого содержание взрослой картины было обнажено до откровенной схемы с наперед готовой моралью. Непринужденный и яркий показ природы, растений, животных, смелая фантазия и стремительные приключения ждали детей где угодно — в книге, в театре, по радио, — но не в кино... Фильм молодых режиссеров... полон недочетов, обычных для первого произведения. Но фильм этот ломает надоевшую "детскую традицию" и, хотя в нем мало Полесья и еще меньше робинзонады, он воспринимается ребятами с восторгом именно потому, что вместо ярлычков он оперирует живыми явлениями... Природа показана разнообразно и интересно. В особенности хорош сон. Мечта мальчика увидеть себя таким маленьким, чтоб каждая травинка казалась бревном, осуществляется во сне. И растения, и животные предстают перед зрителями в бесконечно увеличенном виде. Мальчик ходит под грибом, как под дубом. Лягушка предстает... увеликаненным крокодилом. Но увлекшись показом природы и проявив при этом и свежесть и непринужденность, режиссеры забыли своих героев... У ребят в зале совершенно естественно возникает куча вопросов: кто же эти ребята на экране? Как они попали на остров?.. Приключения наворачиваются сами по себе, и активность ребят никак не направляет события. Герой — страдательный, а не формирующийся элемент в том, что происходит... Это снижает ценность фильма, но никак не снижает его значения — первого в детском кино, оперирующего живой природой, пытающегося разговаривать с детьми свободно, изобретательно, весело, с учетом их возраста, но без сюсюкания и пренебрежительных скидок на возраст" (Оттен Н. Без скидок // Веч. Москва. 26.X.1934).

"Нужно было много уменья и живой выдумки, чтобы на этой простенькой канве дать полнометражный, веселящий, увлекательный фильм... Картина в высшей степени динамична. Каждый эпизод сам по себе захватывает. Сменяются эпизоды быстро и между ними существует крепкая логическая связь... Животных в фильме показано много... Для ребят это очень интересно и поучительно. Требовательные судьи скажут: где же познавательная ценность фильма? Животные показаны, но почему о них ничего не рассказано. Чему же учит фильм?.. Но так ли уж обязательно для каждого детского фильма чему-нибудь учить? Мы не требуем ведь этого от фильма для "взрослых". Важно, чтобы дети получали здоровые эмоции, и фильм... эти функции выполняет. Фильм показывает детскую самодеятельность, активное отношение к препятствиям и преодоление их. Давая мало сведений о животных, он хорошо показывает их, возбуждает любопытство к ним. А любопытство — первая ступень к знанию. Полный хорошего юмора, фильм возбуждает здоровый смех, развивает жизнерадостность, любовь к природе и жажду исследования ее" (Палей А. "Полесские робинзоны" // Кино. 22.XII.1934).

"Это первая настоящая белорусская картина для детей, ибо "Печать времени" была очень плохой картиной... [Здесь] есть выдумка, операторская и режиссерская изобретательность, она занятна не только для детей, но и для взрослых" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"Неприятие в произведении искусства острой фабулы, характерное для начала 30-х годов, имело печальные последствия... Приключенческие фильмы в подобных случаях оказывались особенно уязвимыми. Герои их были таковыми лишь по сюжетной принадлежности, но не по сути своей. Если в 20-е годы герои фильмов "Красные дьяволята" или "Дети бури" противостояли авантюристу и преступнику... то в первой половине 30-х годов в приключенческих картинах таких героев не существовало. Жанр этот перестал, таким образом, выполнять свою важнейшую задачу — пропагандировать средствами кинематографа социалистическую романтику, воспитывать благородные чувства... Более того, появился детский "антиприключенческий" цикл фильмов, в которых делалась попытка (конечно, безнадежная) осмеять фантазию, романтику, опорочить стремление к героике и приключениям... Чаще всего героями этих фильмов были подростки, увлеченные наиболее популярной в то время зарубежной литературой — произведениями Жюля Верна, Даниэля Дефо, Фенимора Купера, Джека Лондона. Таким образом, под удар попадало все то, что вполне закономерно привлекало к себе внимание и интерес детей... [Полесским робинзонам] кажется, что с ними происходят таинственные приключения. Однако... все объясняется самым будничным образом и всякий конфликт снимается. Деревья, которые "сами спиливаются", оказывается, были подгрызены бобрами, "заколдованный" дикий медведь был дрессированным, классовый враг, прячущий в лесу зерно, оказывался добродушным хозяином медведя — лесником. Фильм довольно назойливо доказывал, что приключений на свете вообще "не бывает". Беда не в том, что все таинственные происшествия имели самое будничное объяснение, а в том, что идейный посыл фильма был ненужным, фальшивым" (СПФ. С. 68—69).

"Сюжет первоисточника... претерпел значительные изменения. Если в повести наряду с приключениями юных героев, связанными с их жизнью среди полесских болот, большое место отведено борьбе подростков с диверсантами, то в сценарии все внимание сосредоточено на трудностях, с которыми пришлось столкнуться оказавшимся без крова и пищи ребятам. Изменен в картине и возраст персонажей. Не учащиеся техникума, а школьники стали [ее] героями... Фильм создавался в расчете... главным образом на учеников младшего и среднего возраста... Своеобразие этого фильма... состояло в том, что приключения детей в нем удачно сочетаются с познавательной стороной, с живым увлекательным рассказом о тайнах природы... Кинокартина... прививала детям любовь к прекрасному, воспевала красоту родного края... [Она] принадлежит к тому типу картин, в которых изобразительная трактовка является одним из решающих факторов удачи или неудачи произведения... С.Иванов очень верно и точно понял замысел произведения: он сумел запечатлеть на пленку приключения полесских робинзонов с тем пристальным вниманием, с той любовью к окружающему, с какой должны были воспринимать его маленькие путешественники. Глаза оператора... стали глазами ребят, которых очаровала и захватила неброская, неяркая, но удивительно богатая и по-своему красочная природа края, где они родились и делают свои первые шаги по

жизни" (ИБК. Т. 1. С. 175—177).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; РБ. 1934. № 11—12. С. 2—3; РБ. 1938. № 3. С. 18; Гулак В. Встреча с "Полесскими робинзонами" // СБ. 18.I.1968; ИСК. Т. 2. С. 409; СПД. С. 123—124; Ліпень Ф. Першы адрасаваны дзецям // ЛіМ. 23.VIII.1985; Слесарэнка А. Як я быў "палескім рабінзонам" // ЛіМ. 19.XII.1986.

A children's adventure film based on the story by the famous Belarusian writer Ya.Maur about two schoolmates who found themselves on a forlorn island in the marshes during a spring flood. REVIEWS: the plot is rather loose; the film is full of flaws but is enthusiastically received by children because it deals with real life phenomena, nature is beautifully portrayed; the rejection of a sharp plot at the beginning of the 1930s especially rubbed off on adventure films, this one included; the first successful Belarusian film for children, it has inventiveness and ingenuity; adventures are combined with the discovery of the world. (Without parts 5 and 6).

СОВЕРШЕННОЛЕТИЕ (ПАЎНАЛЕЦЦЕ) (COMING OF AGE) — звук., ч/б, 8 ч., 2450 м (вар. 1937 г. — 2105 м; нем. вар. 1935 г. — 7 ч., 1728 м), в/э 8.IV.1935 г.

Др. назв. "Паўнагоддзе", "Сталасць".

Сц. И.Зельцер; реж. **Бено [Борис] Шрейбер**; оп. Д.Шлюглейт; худ. Р.Фэдор; комп. С.Митин; звукооп. Н.Оболонский. В ролях: Е.Альтус (Гедалий), А.Брянцева (Катя), Р.Есипова (Таня), О.Беюл (Сура), Ю.Толубеев (Андрей), Л.Шостак (Мотя), П.Кадочников (Михась), С.Поночевный (Мамаев, грузчик), А.Семенов (Петр), И.Зонэ (Мюллер), М.Шувалов (слепой), Л.Макарьев (Яворский).

Историко-революционный фильм.

1918 год. Красноармейцы отступают из города под натиском немецких оккупантов. На вокзале матрос Андрей прощается со своей девушкой Таней. Немцы занимают город. К жене Суре и сыну Моте после годичного отсутствия возвращается рабочий Гедалий. Мотя и его любимая девушка Катя как члены подпольной большевистской организации распространяют листовки с призывом препятствовать вывозу немцами 200 вагонов продовольствия. В молодежную группу подпольщиков входят также Таня, Михась и Петр. Отца, ведущего обывательский образ жизни, посещающего с женой синагогу, Мотя считает "старорежимником". Руководитель подполья Дикий передает через связного — слепого уличного певца — задание рабочим-железнодорожникам: бастовать. Но немцы подавляют забастовку, а хлеб грузят солдаты. На явку приходит связной — матрос Андрей — с известием о наступлении Красной Армии. Дикий передает новое задание — взорвать мост, чтобы не пропустить груз. Катя, испугавшись опасности, убегает. Хозяин завода, где работает Гедалий, Яворский, доверяя ему, поскольку Гедалий бежал из "Совдепии", просит сообщить, если на заводе появится Дикий. На встрече в лесу Михась сообщает Кате, что товарищи решили ее отпустить. Обрадованная, Катя бежит по лесу и оказывается в месте расположения немецких военных складов. Ее арестовывают. Страшась пыток, она пытается покончить с собой. Андрей отправляет Мотю с запиской к Дикому. На условленной скамейке бульвара Мотя с изумлением обнаруживает отца. Солдат Ганс Мюллер приносит Моте предсмертную записку



Кадр из фильма

Кати. В отчаянии тот убегает. Гедалий выясняет у Мюллера, что Катя жива, сообщает об этом сыну и поручает ему доставку динамита. Андрей, Таня и Мотя взрывают мост. Немцы отступают. Приходит Красная Армия. В роскошном кабинете Яворского, где теперь городской Совет, Гедалий сообщает арестованному хозяину, что Дикий — он. Здесь происходит радостная встреча Гедалия-Дикого с членами молодежной подпольной группы и женой.

"...Если художник... и оператор... верно поняли свои задачи, то режиссер... не везде выдержал единый стиль. В картине есть моменты поистине клокочущие, бурные, взрывающиеся. В ней много взрывных точек. Беда режиссера в том, что на этих взрывных точках он не везде поставил хороших актеров... Способный режиссер в данном случае кое-где терпит неудачу именно из-за актеров" (Динамов С. Тематика киноискусства советской Белоруссии // Кино. 16.III.1935).

"Тов. Сталин в приветственной телеграмме тов. Шумяцкому по поводу 15-летия советской кинематографии писал: "Советская власть ждет от вас новых фильм, прославляющих, подобно "Чапаеву", величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки". Это указание тов. Сталина является отправным пунктом в работе советского кино... "Совершеннолетие", к сожалению, ни в коей мере не удовлетворяет этому указанию... Всякому знающему немного историю КП(б)Б бросается в глаза несоответствие фильма с исторической действительностью... Фильм посвящен героической борьбе комсомола в немецком подполье. А как известно... окончательное оформление комсомола в Белоруссии происходит только после [ее] освобождения... от немецких оккупантов (декабрь 1918 года)... Фильм... не показывает действительного хода оккупации... Вступление... немецких войск в Белоруссию показано как триумфальное шествие. Это ложь: этого никогда не было!.. Против немецкого империализма рабочие и трудящееся крестьянство Белоруссии под руководством нашей партии вели героическую борьбу... Все это не нашло никакого отражения в фильме (если не считать искусственно показанной забастовки грузчиков)... Во главе большевистской подпольной организации автор сценария ставит мастера Гедалия, который показан доверенным лицом у хозяина завода, типичным обывателем и религиозным евреем... Правда, автор тут задавался, как видно, целью показать методы конспирации, а в результате на экране мы не видим действительно живого типа подпольщика, большевика-организатора... Таких организаторов, как Гедалий из "Совершеннолетия", в нашей партии никогда не было! — это является поклепом на

партию... Вместо действительной подпольной партийной организации в фильме мы видим небольшую замкнутую группку, оторванную от масс... Не лучше показана и работа революционной молодежи... Девушка-активистка проявляет малодушие, пытается покончить самоубийством. Нет! Не такова была наша революционная молодежь. Это поклеп на... наш комсомол. С формальной стороны в фильме также допущен ряд ляпсусов (не говоря уже о ходульной игре артистов). Например, действия, происходящие в ноябре-декабре месяцах (конец немецкой оккупации), разворачиваются на фоне весеннего ландшафта... Тема для фильма... выбрана очень удачно. Такие фильмы нам нужны. Но мы вправе требовать от Белгоскино реалистического большевистского показа героического прошлого нашей партии, мы вправе требовать белорусскую "Юность Максима" и, тем более, мы вправе протестовать против показа в кривом зеркале истории нашей партии, нашего комсомола" (Шуляковский Х. Кривое зеркало // Рабочий. 12.IV.1935).

"Асноўны недахоп карціны — гэта няўдалы выбар жанру. Карціна мае падабенства да жанру камернай меладрамы. Падзеі, вынікі якіх вырашалі дзейнасць і сіла мас, падзеі вялікага палітычнага накалу зведзены ў карціне да паказу майстэрства падпольшчыцкай канспірацыі. Захапіўшыся гэтымі вонкава выйгрышнымі палажэннямі, аўтары не далі самага асноўнага — атмасферы баявых абставін, баявога дзеяння мас з таго і другога боку, карацей кажучы — атмасферы грамадзянскага фронту... Няўвага да вонкавых абставін дзеі прывяла аўтараў да другога недахопу карціны: гэта развіццё і трактоўка вобраза падпольшчыцы Каці... Не гаворачы ўжо пра тое, што акторскае выкананне гэтай ролі стаіць ніжэй элементарных патрабаванняў, наогул прыходзіцца дзівіцца, навошта аўтарам трэба было выпуляць гэты не характэрны вобраз на першы план і акцэнтаваць увагу гледача на хваравітай расслабленасці людзей у моманты скрышальных дзеянняў рэвалюцыйнай волі... Ён [вобраз] расслабляе ўражанне нескрышальнай волі большэвіцкага падполля, і ў гэтым самы істотны недахоп карціны" (К. "Поўналецце" // ЛіМ. 16.IV.1935).

"Все это смотрится как нечто привычное и давно-давно знакомое... Авторы построили фильм на цитировании сюжетных и образных аксиом советской кинематографии и в значительной мере лишили поступки своих героев необходимой мотивировки... Фильм, полный намеков, обещаний, таинственных паролей, случайных радостных встреч, крадущихся фигур, не имеет достаточной логической и художественной связи явлений... Нельзя создать образ без драматургического и режиссерского задания" (Платов В. "Совершеннолетие" // Кино. 16.VI.1935).

"...Фільм... спрабаваў раскрыць тэму падпольнай работы беларускага камсамола ў часы нямецкай акупацыі на Беларусі. На справе ж выйшла апашленне тэмы за лік таннай безгустоўнай меладрамы і шаблоннага дэтэктыву" (Чаму маўчаць творчыя работнікі кіно? // ЛіМ. 22.III.1936).

"...При некоторых положительных качествах — картина с очень узким кругозором. Тема картины измельчена, принижена" (Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936).

"Произведение это принадлежит к числу явных неудач студии. И причина состоит не только в чрезвычайно низком художественном уровне картины — режиссерской и изобразительной трактовки... но и в весьма примитивном поверхностном взгляде авторов на события... Актер Е.Альтус старательно и, надо признать, довольно сочно, талантливо нарисовал своего героя... мещанином, человеком с чрезвычайно узким кругозором, далеким от какой бы то ни было политической борьбы. Итак, маска заслонила сущность образа. Именно здесь кроется один из основных недостатков фильма. Ведь нельзя же заподозрить авторов в том, что они ставили перед собой чисто утилитарную цель продемонстрировать возможности конспирации. Но как раз к этому, независимо от благих устремлений... свелись все события картины. Идейный замысел оказался в фильме искаженным. Главный герой... совершенно лишен тех черт, которые он должен был нести в себе как опытный мужественный революционер-подпольщик. Малоудачными оказались также образы представителей революционной молодежи... Авторы лишили их каких бы то ни было индивидуальных характеристик. Они удивительно одинаковы, однообразны. Матрос-большевик, присланный из центра для связи с подпольщиками (первая роль Ю.Толубеева в кино), раскрыт... чисто внешне, плакатными средствами" (ИБК. Т. 1. С. 125—127).

Библиография: Пакентрейтер С. "Совершеннолетие" // Кино. 10.VII.1934; Гезін Е. Кінофільм класавага оптымізма // ЛіМ. 16.X.1934; Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 107; Рудзько Ю., Крысько Ц., Дуброўскі І. "Паўналецце" // ЧЗ. 11.IV.1935; РБ. 1935. № 3. С. 2; Конік Д. Карэнныя пытанні беларускай кінематаграфіі // Звязда. 28.VII.1937 [гл. матэрыялы фільма "11 ліпеня"]; ИСК. Т. 2. С. 401—402; ЭГН. С. 108—109.

A historical revolutionary film about the underground struggle against German invaders in a small Belarusian town in 1918. REVIEWS: the genre of the film resembles a chamber melodrama; the underground struggle is shown as a skilful way of covering one's tracks; the film is a complete failure not only because of artistic weaknesses but also because of a primitive approach to the events described.

ИНЖЕНЕР ГОФ (ІНЖЫНЕР ГОФ) (THE ENGINEER GOFF) — звук., ч/б, [7 ч., 2000 м].

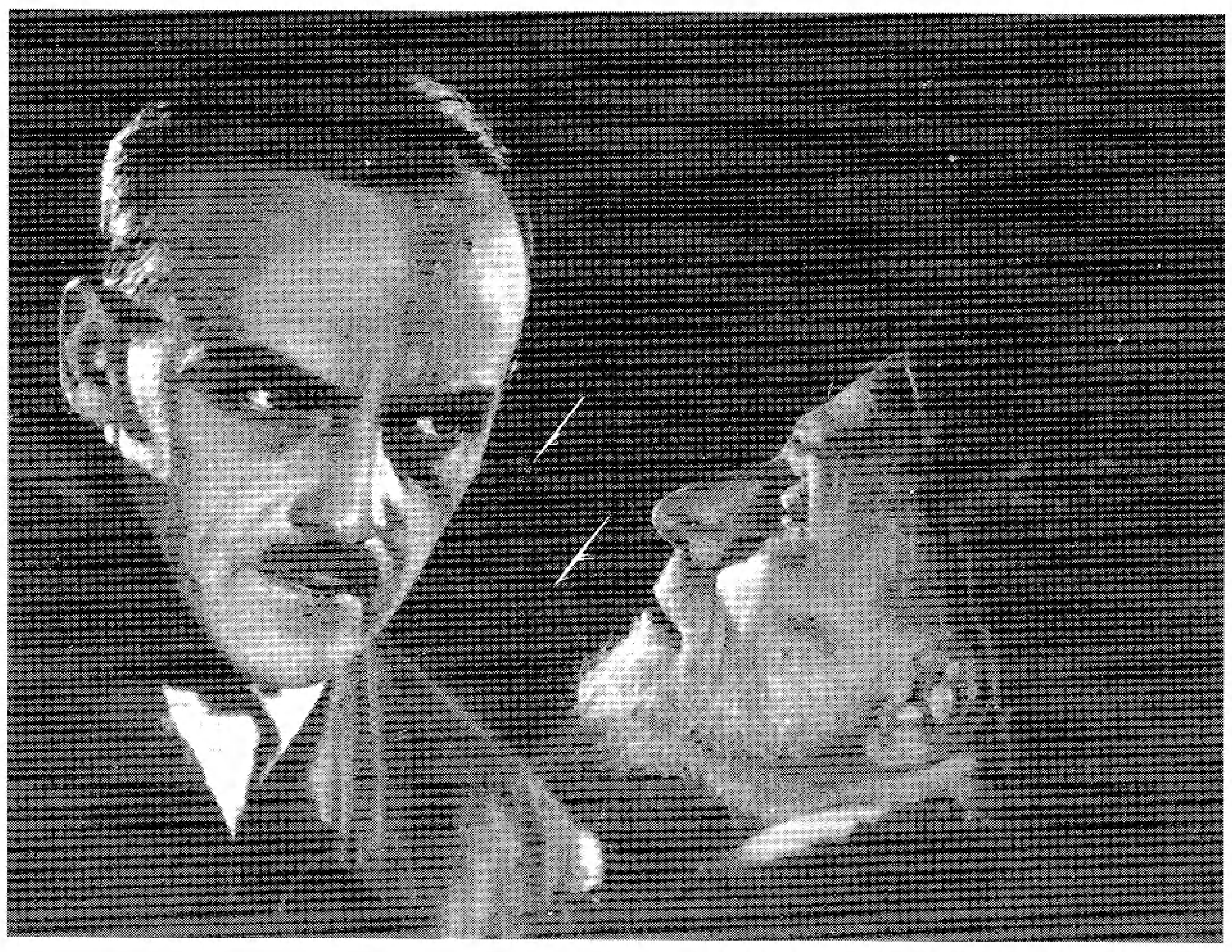
Др. назв. "Земля впереди".

Сц. М.Большинцов; реж. **Борис Шпис, Рашель Мильман**; оп. Е.Михайлов; худ. И.Махлис, В.Савостин; комп. И.Дзержинский; звукооп. К.Масальский. В ролях: А.Кузнецов (Гоф), Г.Горбунов (Чернявский), Б.Лифанов (Зиновий Григорьевич), В.Меркурьев (Стась), Е.Чеснокова (Аленка), Л.Мозолевская (председательница колхоза), С.Каюков (Алесь), И.Назаров (дед Максим), Ф.Чанин (дед Данила), С.Антонов (глухой дед), В.Сладкопевцев ([горбун]).

Фильм на экраны не выходил, не сохранился [содержание восстановлено по режиссерскому сценарию].

Социальная драма.

Мелиоративную станцию в глуши полесских болот возглавляет Чернявский, знаменитый в прошлом партизанский командир. Его заместителем работает молодой инженер Гоф. Сбежав из мест заключения, в эти края приезжают местный крестьянин из кулацкой семьи Стась и бывший дворянин Зиновий Григорьевич. Ненавидящий советскую власть, он убивает односельчанина Стася — Алеся, мужа председательницы колхоза. Стась и Зиновий прячутся в болотах, выдав себя бывшей невесте Стася Аленке (у которой с Гофом возникла взаимная симпатия) за чекистов, разыскивающих опасного преступника. Она вынуждена носить им еду. Гоф не согласен со слишком медленным темпом работ. Он предупреждает Чернявского, что в районе действуют кулаки. Чернявского Гоф раздражает как человек совершенно иного характера и взглядов, и он переводит его начальником отдаленного участка. Гоф назначает бригадирами местных дедов, в том числе отца председательницы Данилу, надеясь на их опыт. Вскоре слава об успехах 14-го участка распространяется по району. Чернявский считает, что Гоф гонится "за дешевым авторитетом". Узнав о неприязни Чернявского к Гофу, Зиновий Григорьевич решает, воспользовавшись этим, навредить советской власти. Гоф по подсказке дедов предлагает пустить канал через огороды колхозников, чтобы укоротить его и ускорить осушку болот. Председательница, подавленная личным горем, знающая, скольких сил и трудов стоила эта земля, благодаря которой колхозники стали жить зажиточно, возражает. Помощники Зиновия из недовольных крестьян провоцируют бабий бунт (женщины разрушают мелиоративные каналы) и поджигают мост на дороге, ведущей в город. Гоф опять говорит о действиях кулаков, но Чернявский и председательница обвиняют во всех бедах его. Вредителей, собравшихся уйти за границу, удается задержать не без помощи Аленки, узнавшей об истинных намерениях Зиновия Григорьевича и раненной им. Чернявский и председательница осознают свои ошибки. Начинает осуществляться проект Гофа. Он и Аленка провожают Чернявского, вызванного для выяснения дел в район. Гоф надеется на его возвращение.



Б.Лифанов — Зиновий Григорьевич, В.Сладкопевцев — [горбун]

"...Рыхтуючыеся да выпуску... "Поўнагоддзе", "Залатыя агні" і "Зямля наперадзе"... яшчэ больш пацвярджаюць тое палажэнне, што многія нацыянальныя кіноарганізацыі заваявалі сабе бясспрэчнае права з гонарам азнаменаваць перад працоўнымі Савецкага Саюза гістарычныя даты сваёй дзейнасці" (Шумяцкі Б. Дзесяць гадоў беларускай кінематаграфіі // Звязда. 6.III.1935).

"Нават па тэме гэта карціна займае своеасаблівае месца не толькі ў беларускай, але ва ўсёй савецкай кінематаграфіі. Карціна — пра класавую сутнасць правага апартунізма ў партыі. Карціна востра ставіць праблему класавай пільнасці. У карціне цікавыя акторскія вобразы. Даволі смелы ў сваім творчым замысле вобраз Чарняўскага... Такое вострае ўскрыццё антыпартыйнай сутнасці апартунізма ў совецкай кінематаграфіі можна зазначыць бадай упершыню. Такой творчай смеласцю прасякнуты і вобраз жанчыны — старшыні калгаса... Яна не зразумела спачатку меліярацыйны план Гофа і першай дала сігнал антысовецкаму выступленню калгасніц. Але адбуджаным класавым чуццём, падагрэтым інтуіцыяй гарачага жаночага сэрца, яна зразумела сваю памылку. Гарачая, страсная прамова на партыйным сходзе з прызнаннем сваіх памылак — адзін з самых моцных і тэмпераментных эпізодаў карціны. Таксама смела паказаны класавы вораг і яго тактыка барацьбы... Барацьба ідзе не на жыццё, а на смерць. Праўда, аўтары тут не пазбеглі мімавольнага паўтарэння сітуацыі амерыканскага дэтэктыва, але ў гэтай тэме, у гэтым матэрыяле ён арганічны, апраўданы і бадай непазбежны... Фільм з першых эпізодаў пачынае палымнець атмасферай страснасці... Моцныя і яркія ўспышкі чалавечых соцыяльных страсцей, іх напружанне, барацьба і разрадка — згушчаюць у карціне атмасферу эмацыянальнага ўздыму і напружанасці. І як шкада, што гэты ўздым часта ападае, абяссілены доўгімі, зацягнутымі эпізодамі, сцэнамі і непатрэбнымі паўзамі. Іх у карціне настолькі багата, што пры нармальным метражы і часе праекцыі карціны складаецца ўражанне непамернай і нуднай расцягнутасці. Тут, акрамя ўзмацнення мантажнай дынамікі, трэба было б зрабіць больш стройнай і дынамічнай усю лінію старых... Акторскае выкананне вобразаў старыкоў таксама незадавальняючае. Штучны пейзанскі жаргон у тэатральнай падачы зніжае іх мастацкую праўдзівасць. Самыя ўдалыя... вобразы карціны гэта Гоф... і Алёнка... [Выканаўца] ролі Чарняўскага не змог перамагчы аднатоннасць... Велізарную работу прарабілі рэжысёры... Акрамя пастановачнай цяжкасці самога матэрыялу, ім яшчэ трэба было ў працэсе пастаноўкі грунтоўна перарабляць сцэнарый... Праўда, і ў гэтай карціне можна налічыць багата няўдалых рэжысёрскіх месц (падпал маста, бабскі бунт і інш.), але карціна... у ідэйным актыве беларускай кінематаграфіі" (Губарэвіч К. "Інжынер Гоф" // ЛіМ. 6.VIII.1935).

"Бессюжетность, трюкачество, отсутствие драматургического стержня, формализм, ходульность образов и положений, короче сказать, фальшивое отображение

жизни — вот, по сути дела, что главным образом определяет низкое качество [фильма]... Писатель либо "в корне" устраняется, и сам кинорежиссер выступает в роли сценариста, либо, если режиссер и берет у писателя сценарий, то часто как "соавтор" так произвольно меняет его, что от действительно авторского сценария остаются жалкие слезы... Однако достаточно ли подготовлены литературно все кинорежиссеры, которые отстраняют от работы писателей и сценаристов? Жизнь этого пока не доказала, зато многие режиссеры... доказали обратное" (Вершинин В. Бракоделы в кино // Правда. 20.II.1936).

"[Карціна] забаронена да выпуску на экран. Аўтары... паказалі сваё поўнае неразуменне калгаснага жыцця, якое спрабавалі адлюстроўваць. Калгаснікі выглядаюць у іх беднымі, інертнымі і ледзь не антысовецкімі людзьмі. Карціна палітычна няправільна паказвае барацьбу партыі з правым апартунізмам" (Чаму маўчаць творчыя работнікі кіно? // ЛіМ. 22.III.1936).

"Жалезны закон мастацтва сацыялістычнага рэалізма — гэта глыбокае вывучэнне і веданне рэчаіснасці. Сапраўдным мастацтвам можна лічыць той твор, аўтары якога гавораць на мове дзейных асоб, а не наадварот, як гэта часта бывае, калі дзейныя асобы, г.зн. мастацкія вобразы гавораць на мове аўтара. Тады гэта бывае надумана, непераканаўча, фальшыва. Іменна гэтым і характэрны некаторыя карціны нашай кіностудыі... Асабліва яркім узорам скажэння рэчаіснасці і яўным бракам з'яўляецца карціна "Інжынер Гоф"... пра якую зусім правільна пісала газета "Правда"... Толькі ў выніку поўнага няведання, а магчыма — і неразумення аўтарамі калгаснай рэчаіснасці паказаны ў гэтай карціне замест жывых калгаснікаў нейкія аперэтачныя пейзане" (Матусаў А. Важнейшыя нашы задачы // ЛіМ. 7.V.1936).

"[Фильм] не допущен к выпуску на экран как вредный, дающий фальшивое и политически неверное изображение колхоза и колхозников. Коммунисты в нем показаны карикатурно. Язык у действующих лиц тяжелый, книжный. Все люди в фильме говорят на один манер. Картина... забракована, как находящаяся на очень низком художественном уровне" (Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936).

"Своеобразным по замыслу был фильм "Земля впереди". Он рассказывал об острейшей классовой борьбе в белорусской деревне на Полесье в период коллективизации. Однако судьба фильма сложилась весьма неблагоприятно. Он был принят, одобрен, но показан лишь на экранах республики. Произошло это потому, что проблема, поставленная в фильме, вызвала ожесточенную полемику, в ходе которой были высказаны мнения, что вся история, которая составляет содержание фильма, нетипична, чисто местного характера, что фильм рассказывает о уже решенных проблемах, потому выпускать его на всесоюзный экран не имеет смысла... Сейчас можно лишь предполагать, что картина... в профессиональном отношении была далека от совершенства. В ней было немало просчетов, которые свидетельствовали о недостаточном знании авторами жизни белорусской деревни, поэтому довольно острая критика в ее адрес во многом была справедливой. Однако сама попытка поднять важные проблемы действительности, связанные с острейшей борьбой за коллективизацию деревни, с освоением глухих уголков Полесья, заслуживает доброго слова" (СПД. С. 124—125).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 99; Юбілейныя фільмы Белдзяржкіно // Звязда. 3.III.1935; Навіны беларускага экрана // Звязда. 23.VII.1935; Новые картины Белгоскино // Рабочий. 11.VIII.1935; Новая картина Белгоскино // Рабочий. 15.VIII.1935; Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. М., 1936. С. 36; Конік Д. Карэнныя пытанні беларускай кінематаграфіі // Звязда. 28.VII.1937 [гл. матэрыялы фільма "11 ліпеня"]; Рубайло А. Партийное руководство развитием киноискусства (1928—1937 гг.). М., 1976. С. 65; КИК. С. 39.

A social drama about the various methods of the Bolshevik rule, with the melioration of the Polesye area in Belarus being an example. The first big part in film of the famous Soviet actor V.Merkuriev. REVIEWS: the film deals with the class nature of the right opportunism, in spite of its flaws it may be regarded as one of the achievements of the Belarusian cinema; no plot, stilted characters, formalism; complete misinterepretation of the life of collective farmers; instead of full-blooded collective farmers one can see peasants from a musical; a politically incorrect film; it was not allowed to be released for general viewing in the USSR for being harmful and false; now it is possible only to presume what the professional qualities of the film were like; it raised very sharp topical problems dealing with collectivization. (Neither released, not has been preserved).

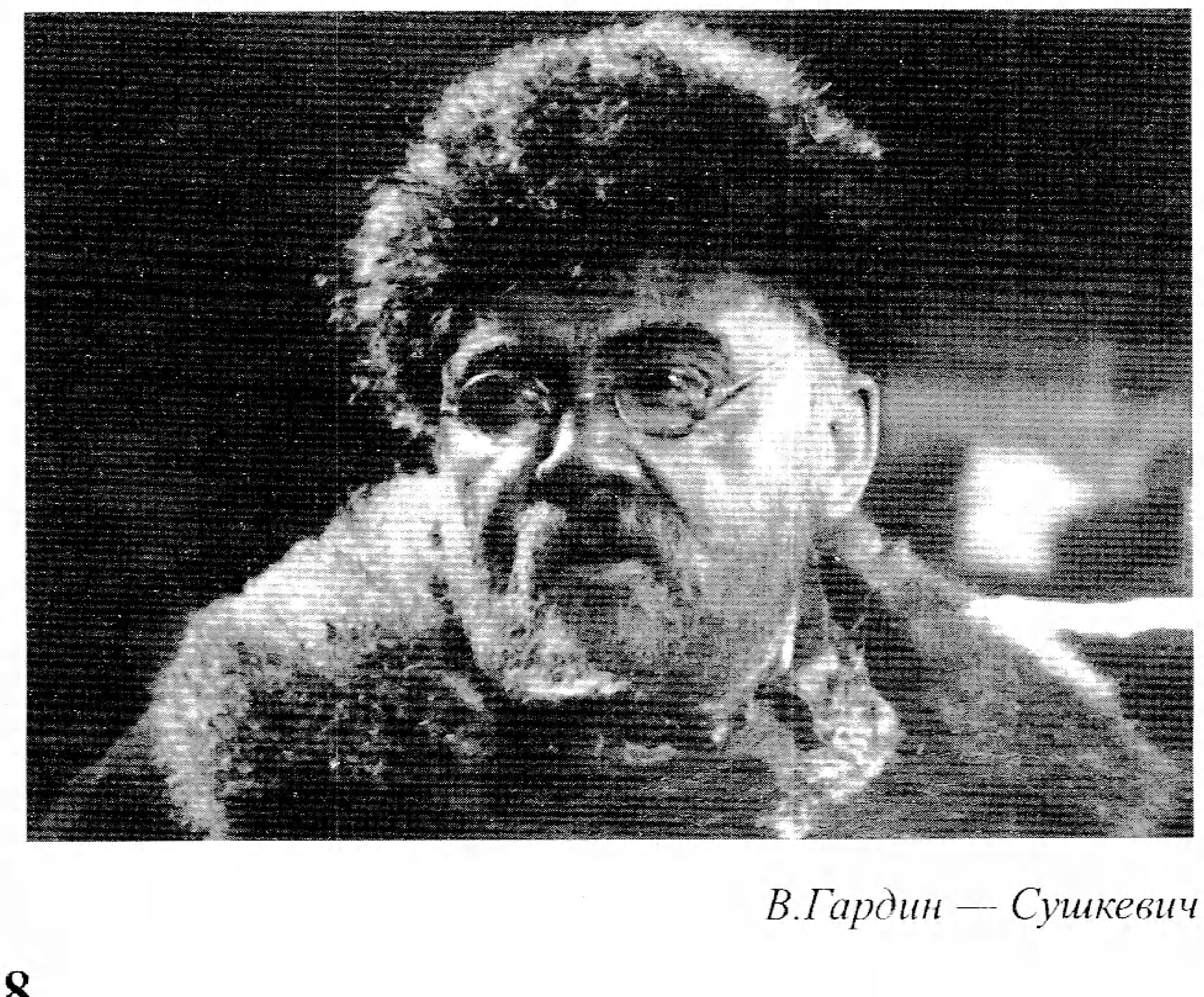
НОВАЯ РОДИНА (НОВАЯ РАДЗІМА) (NEW HOMELAND) — звук., ч/б, 8 ч., 2200 м, в/э 13.IX.1935 г.

Др. назв. "60-я параллель", "Соликамск", "Родина".

Сц. А.Вольный; реж. **Эдуард Аршанский**; оп. С.Иванов; худ. В.Покровский; комп. Д.Астраданцев; звукооп. В.Охотников. В ролях: В.Гардин (Людвиг Бертхольд и шахтер Никита Сушкевич), А.Борисоглебский (Густав Кельвиг), Е.Гербаневская (Эмилия), А.Кемский (директор калийного рудника), Р.Свердлова (Маруся Корникова, инженер), Н.Калинис (Петр Рудницкий), Е.Мунц (Анисья, его мать-колхозница), И.Зонне (немецкий рабочий-коммунист).

Социальная драма.

На калийном руднике в Соликамске работают по контракту известный специалист из Германии инженер Кельвиг и его жена Эмилия. Сюда приезжает родственник Кельвига, представитель германского калийного синдиката инженер Бертхольд. Он видит, что рудник оборудован по последнему слову техники. На вечере в немецкой колонии Бертхольд поднимает тост за скорейшее возвращение немцев на родину. Кельвиг и инженер Рудницкий спорят о технологии работ: Рудницкий убежден, что на шахте возможен взрыв, Кельвиг возражает. Бертхольд убеждает Эмилию повлиять на мужа и склонить его к отъезду. Эмилия отказывается: срок контракта еще не истек. Узнав, что Рудницкий едет в Беларусь для вербовки рабочих, Бертхольд уговаривает директора рудника послать с ним от немцев именно Эмилию, а сам распускает слух об их любовной связи. Кельвиг переживает. Однако письмо Рудницкого Марусе Корниковой, в которую тот влюблен, и телеграмма любящей Эмилии рассеивают его сомнения. Тогда Бертхольд показывает



В.Гардин — Сушкевич

Кельвигу официальное письмо о назначении его ректором старейшего в Европе университета. Однако, прочитав там об увольнении предшественника — профессора Гольдбаха, своего учителя, "за недостаточный патриотизм и несоответствующее расовое происхождение супруги", Кельвиг отказывается возвращаться в фашистскую Германию. На шахте происходит взрыв газов. Бертхольд убеждает Кельвига, что его обязательно арестуют по наговору Рудницкого. Вернувшаяся из поездки Эмилия требует, чтобы Бертхольд оставил их дом. Бертхольд называет Кельвигов предателями. Во время торжественной встречи новых рабочих бригадир-передовик Никита Сушкевич сообщает Эмилии, что ходатайство Кельвига о предоставлении советского гражданства удовлетворено (по личной просьбе Сушкевича Калинину). В газете публикуется статья Рудницкого о том, что Кельвиг не виноват во взрыве. По поручению горсовета Сушкевич вручает Кельвигу и Эмилии советские паспорта.

"...Акторскае выкананне... вымушае жадаць лепшага... Толькі Гардзін у ролі Бертхольда, як і заўсёды, дае непараўнальныя ўзоры акторскага майстэрства, праўда, на гэты раз з нязначнымі ўхіламі ў бок тэатральнай эфектнасці ў голасе, манерах і позах" (Губарэвіч К. "Радзіма" // ЛіМ. 21.VII.1935).

"Што... радуе ў гэтым фільме, дык гэта тое, што вораг паказан хітрым, двулікім Янусам, даволі разумным і нахабным. Няма абрыдлага штампу. Вобраз Бертхольда... арыгінальны. І калі бачыш перад сабою такога ворага, падымаецца яшчэ большая нянавісць да яго, завастраецца пільнасць, бо інакш без гэтай неабходнейшай якасці большэвіка... такога ворага не "раскусіш", не выкрыеш" (Стэн Н. Рэплікі, пададзеныя на праглядзе кінофільма "Радзіма" // ЛіМ. 21.VII.1935).

"Любопытен и подлинно драматичен процесс появления новых мыслей, чувств, стимулов у человека, пришедшего к нам из другого мира. Но в фильме... эта тема... только обозначена фабульным пунктиром, даны как бы алгебраические знаки живых людей и действий... Вместо сложного психологического конфликта — стандартная и совершенно неправдоподобная мелодрама... Один из лучших киноактеров, мастеров нашей страны — Гардин — играет... рабочего-ударника. Но роль не позволяет дать живой образ, и Гардину приходится обыгрывать случайные детали. Актер огромного мастерства вынужден работать на холостом ходу. Во второй своей роли — германского капиталиста — Гардину также ничего не удается сделать. Роль построена так, что актеру приходится лишь многозначительно курить сигару (киноатрибут капиталиста) и разговаривать зловещим шепотом с придыханием. Не каждый фильм, конечно, может быть "Чапаевым". Но ремесленным не должен быть ни один" (Белицкий Г. "Новая родина" // Кино. 17.VIII.1935).

"Материал и сюжет картины необычайно острый и оригинальный для советской кинематографии... Обычно конфликт, построенный на "треугольнике" (муж, жена и мнимый или настоящий любовник), свойственен бытовой мелодраме. Но авторы интересно переосмыслили такое неотъемлемое чувство... как ревность. Ревность в руках фашиста Бертхольда стала оружием классовой борьбы. Такая авторская переоценка уже по-своему нова и оригинальна. Она дала возможность... В.Гардину показать... хитрого, умного и опасного врага, скрытого под личиной дипломатически изысканной вежливости. И Гардин... раскрыл этот образ с присущим ему... мастерством... Правда, роль [Сушкевича] по своему содержанию значительно беднее... Но Гардин сумел придать [ему]... столько непосредственной теплоты, столько настоящего жизненного юмора, что этот образ запоминается наиболее ярко... Но не все актеры выдержали одинаково высокий уровень исполнения. Только арт. Гербаневская... и арт. Свердлова... сумели придать своим образам чувство человеческой искренности и замечательной простоты... К числу других недостатков... следует отнести вялое развитие действия, ослабляющее общий темп картины... Почти не показаны документальные виды... рудников... Все подземные сцены, сцены катастроф в особенности, принадлежат к самым лучшим моментам операторской работы... И самое главное, что режиссер и сценарист сумели выпятить и подчеркнуть в этой теме, так это чувство растущей социалистической действительности" (К. "Новая родина" // Рабочий. 15.IX.1935).

"Первое желание, появляющееся после просмотра... наговорить много неприятных слов. И по адресу авторов сценария... за отсутствие крепкого сюжета, и по адресу режиссера... не сумевшего взять правильные темпы, и по адресу операторов... снимавших при каком-то сплошном безучастном свете, и по адресу актеров... прошедших в картине однотипно размеренным шагом... С трудом можно открыть в этом маловыразительном потоке слов и намеков замысел картины. Пусть это — частная неудача молодых сценаристов и постановщиков, но в ней есть и общие недостатки, которые можно встретить в последних фильмах. Это некий трафарет бодрости вместо жизненного показа подлинной бодрости. Это обилие слов о необходимости чуткого отношения к человеку вместо показа самой чуткости. Отсутствие крепко связанной линии сюжета не убеждает, а затрудняет... восприятие правильной идеи фильма" (Шутко К. "Новая Родина" // РМ. 15.IX.1935).

"Прекрасная тема. И какая плохая картина! Почему?.. Оказывается, жена ему [Кельвигу] не изменила. Инженер остается в СССР. А если бы изменила? Что осталось бы тогда от остальных мотивов, побудивших инженера полюбить новую родину? В социальных условиях СССР заключена огромная сила, которая заставляет многих иностранцев "менять кожу", чувствовать себя заново рожденными. Есть ли это в фильме? Нет. Важнейший и в данном случае решающий мотив — нежелание возвращаться в фашистскую Германию... в картине играет случайную роль и выражен только в разговорах. По своему драматургическому построению сценарий равняется на давно изжитые образцы первых советских художественных картин, пытавшихся показывать производство и рабочую жизнь в традиционных сюжетных формах "любовного треугольника", причем завод брался "фоном"... Режиссерская работа однообразна и скучна, она лишена творческого, эмоционального, личного отношения к созданной на экране жизни. Герои картины ходят, сидят, стоят и говорят то, что полагается. И поют. Много и скучно поют в самых неподходящих местах... Даже актерам неловко исполнять эти вставные номера неоправданного пения. Получается нестерпимая фальшь... Неудача "Новой родины" тягостна вдвойне. Загублена не только хорошая тема... Картина ровно и приятно снята. Тщательна и культурна работа художника. Особенно жаль работы изумительного актера... Гардина... [Его] роли совершенно излишни... Конечно, если бы Гардин мог сыграть сразу три роли, картина смотрелась бы еще интереснее. Но все усилия замечательного артиста не находят себе опоры ни в сценарии, ни в общем тусклом решении всего фильма" (Дубровский А. Испорченная тема // Веч. Москва. 20.IX.1935).

"В сценарии много погрешностей: слаба драматургическая структура его, одни типы показаны сусально, в обрисовке других не хватает четкости. Актеры... играют слабо и не создают полнокровных образов" (Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936).

"Достоинства картины исчерпывались, пожалуй, только убедительным воссозданием рабочей атмосферы рудников... [Авторы] тщательно, достоверно, со знанием дела воспроизвели трудовые будни горняков, а порою, в отдельных сценах, даже поэтично раскрыли их повседневный

труд. Но эти удачные “производственные” сцены еще более обнажали фальшь и надуманность основных ситуаций фильма” (ИБК. Т. 1. С. 160—161).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11 — 12. С. 109; Над чым працуе кінофабрыка “Совецкая Беларусь” у 1935 г. // Звязда. 10.III.1935; РБ. 1935. № 4. С. 1 — 2; Гасман Н., Турэцкі І. “Радзіма” // Звязда. 21.VII.1935; СЭМ. “Новая родина” // Вечерняя красная газета. 19.IX.1935; Чаму маўчаць творчыя работнікі кіно? // ЛіМ. 22.III.1936; Бобрык Я. Фармалізм і натуралізм у кіно // ЛіМ. 7.V.1936; Шумяцкий Б. Советская кинематография сегодня и завтра. М., 1936. С. 36; ОИСК. Т. 2. С. 187; ЖТА. С. 228—230; ИСК. Т. 2. С. 406; Шамшур П. Белые ночи Белгоскино // КСБ. С. 115 — 116; СПД. С. 125 — 126.

A social drama about the fate of a German engineer who had contracted to work in the Soviet Union and stayed there for ever. Screenplay by A.Volny. REVIEWS: unconvincing acting; instead of a sophisticated conflict one sees an untrue melodrama; well-made “industrial scenes” make the falsehood of the main situations even more obvious.

ПУТЬ КОРАБЛЯ (ШЛЯХ КАРАБЛЯ) (THE SHIP’S ROUTE) — звук., ч/б, 8 ч., 2250 м (нем. вар. — 7 ч., 1629 м, нем. вар. 1938 г. — 6 ч., 1605 м), в/э 20.X.1935 г.

Др. назв. “ЭПРОН”.

Сц. И.Соколов-Микитов; текст диалогов Ю.Лаптева; реж. **Юрий Тарич**; оп. А.Кальцатый; худ. С.Мандель; комп. И.Дунаевский; текст песен Б.Корнилова; текст марша В.Саянова; звукооп. Н.Оболонский. В ролях: В.Яблонский (Петров), Н.Прозоровский (Зарецкий), И.Чувелев (Головня), Г.Ковров (Меркулов), Р.Свердлова (Варя), Г.Кравченко (жена Петрова), Т.Никольская (девушка в майке), В.Захаров, Н.Мельников (краснофлотцы-эпроновцы).

Приключенческий фильм.

Из-за излишней самоуверенности капитана Меркулова наскочив в густом тумане на отмель у берегов Новой Земли в Арктике, терпит крушение советский пароход “Альбанов”. Пассажиры и команда спасаются на шлюпках и высаживаются на пустынном берегу. Южный город. Начальник отряда ЭПРОН (экспедиции подводных работ особого назначения) Петров получает приказ срочно вылететь в Мурманск для спасения “Альбанова”. Зайдя домой за вещами, он застает жену со своим помощником Зарецким. Самолет с эпроновцами прилетает в район крушения. Начинается подготовка к подъему “Альбанова”. Недовольный ходом работ, Петров предупреждает Зарецкого, что его снисходительность к выпивкам водолаза-инструктора Головни (учителя Зарецкого) не должна мешать делу. Но Головня вновь появляется “под газом”, и ему объявляют строгий выговор. Зарецкому поручают опекать Головню. Одна из пассажирок затонувшего парохода, журналистка Варя, замечает, как Петров переживает из-за жены, и сочувствует ему. С Большой земли торопят с подъемом “Альбанова”. Начинается закачка воздуха в понтоны. Но к месту аварии приближается айсберг. Петров решает взорвать его. Но это не дает результата. По совету Головни понтоны опускают на грунт. Операцию выполняет Зарецкий. Происходит авария. Петров спускается под воду и спасает Зарецкого, но его самого задевает айсберг. В барокамере Зарецкий пытается выяснить с ним отношения, на что Петров говорит: “Что выяснять? Давайте работать”. Он руководит эпроновцами из барокамеры, а затем из каюты (у него травма и высокая температура) через Головню. График работ срывается из-за шторма. Петров приказывает спуститься под воду Головне как самому опытному. Штормом срывает с якоря баржу ЭПРОН. Головня в критическом положении. Петров на катере спасает его. “Альбанов” поднят со дна. Вновь южный город. Зарецкий спешит к бывшей жене Петрова, но застает ее с другим мужчиной. Головня теперь употребляет только нарзан. Налаживаются отношения между Петровым и Варей.



Н.Прозоровский — Зарецкий, В.Яблонский — Петров

“Самое уязвимое место этого фильма — сценарий, точнее — его структура. Основной порок всех его [сценариста] произведений — отсутствие сюжетной стройности и динамики. А ведь и то и другое совершенно необходимо для приключенческого сценария... Работа ЭПРОНа показана... так захватывающе, что невольно испытываешь досаду: как жаль, что столь большой кусок фильма занят любовными перипетиями” (Палей А. Первый удачный шаг // Кино. 11.X.1935).

“Путь корабля” имел все данные для того, чтобы стать картиной, достойной своей темы: героизма славных и мужественных моряков ЭПРОНа... Приковывают внимание замечательные фото, искусные подводные съемки... На высоком уровне стоит режиссерская работа... Удачна музыка... В картине заняты многие из лучших артистов нашего экрана. Но в памяти остается и живет образ одного лишь И.Чувелева. И тут дело не в его хорошей игре и плохой — остальных. Поскольку образ Головни... драматургу удался как образ естественный, живой, постольку и артист имел все возможности развернуть свои сценические способности” (Рокотов Т. Что остается в памяти // Веч. Москва. 26.X.1935).

“Не будучи тонким психологом, не умея показать отдельные человеческие характеры в их живом многообразии и многогранности, Тарич проявил определенную силу там, где на первый план выходит героизм коллектива, героизм людей ЭПРОНа... Стиль оператора... еще не свободен от пережитков эстетизма... ощущается в нем и тяготение к экспрессионистическим кадрам... но вся работа в целом показательна для художественного и технического роста белорусской кинематографии... Здесь мы имеем ряд превосходных трюковых съемок. В живописном отношении большинство кадров сделано с несомненным вкусом” (Ефимов Н. ЭПРОН, показанный Таричем // Сов. кино. 1935. № 12. С. 45—48).

“...Чрезвычайно обидно, что вся эта масса изобретательности и труда зачастую пропадает даром вследствие чрезвычайной запутанности сюжетной линии картины... Воспроизводя во всех их многочисленных технических подробностях операции по подъему корабля, авторы забыли, что непосвященный зритель не может в них разобрать-

ся... Поэтому... интерес к картине часто обрывается. Не могут спасти это положение ни хорошие актеры — Прозоровский, Кравченко... ни превосходные съемки" (К.Ф. "Путь корабля" // РМ. 23.X.1935).

"Подъем затонувшего ледокола... заснят мастерски. И эта центральная часть картины, лишенная обычной актерской игры, правдиво рисующая обстановку и трудности работ, передающая технику водолазного дела, смотрится с большим волнением... Здесь, в этих кадрах, сюжет картины достиг своей наивысшей выразительности. Его следовало бы всемерно развертывать и обогащать. Совершенно напрасно режиссер и сценарист внесли в фильм чужеродный ему элемент мнимой занимательности. Зачем нужно было Петрову перед отъездом в Мурманск застать свою жену... "в долгом поцелуе" со своим помощником Зарецким? Зачем нужно было в конце фильма Зарецкому увидеть, что "женщину в сарафане" обнимает на этот раз какой-то прилизанный, фатоватый курортный щеголь? Разве не очевидно, что эта пошловатость, пристегнутая к картине, нисколько не помогает правильно ощущать образы людей ЭПРОНа. Все эти недостатки... уводят [зрителя] от основной линии фильма, достоинства которого заключаются прежде всего в его познавательной ценности" (Трегуб С. "Путь корабля" // КП. 26.X.1935).

"Магчыма, што ўмельства шчыльна пераплесці індывідуальны лёс чалавека з лёсам вялікіх эпічных падзей і з'яўляецца той трэцяй адзнакай, дзякуючы якой фільм набыў нейкі новы жанравы абрыс. Шукаць жа ў карціне адзнакі гатовага жанру — гэта значыць безнадзейна блытацца паміж меладрамай і эпапейным нарысам і не знайсці ў іх спалучэнні пераходу ў новую жанравую якасць. Такое спалучэнне было вельмі складаным і цяжкім... Аўтарам так і не ўдалося арганічна ўплесці ў сюжэт лінію журналісткі... запоўніць фабульнага правалу ў вобразе Мяркулава... Багата кампазіцыйных няроўнасцей. Адчуваецца перагрузка тэхналагічнымі дэталямі, сцэнамі, якія маюць адносную мастацкую каштоўнасць. Затое... бадай што ўпершыню ў савецкай кінематаграфіі паказаны складанейшыя падводныя здымкі" (Губарэвіч К. "Шлях карабля" // ЛіМ. 29.X.1935).

"Схема губіць і фільм "Шлях карабля"... які ў асобных частках ператвараецца ў просты кінонарыс. Не ўмеючы стварыць праўдзівага і цікавага сюжэту, аўтары для "ажыўлення" фільма ўводзяць фальшывую інтрыгу, якая не мае адносін да тэмы і людзей фільма" (Чаму маўчаць творчыя работнікі кіно? // ЛіМ. 22.III.1936).

"Тема интересная... Но сюжет фильма развернут крайне слабо. Сквозного действия в нем нет. Отношения между действующими лицами мало мотивированы. Актеры играют плохо. Некоторые из них попросту не умеют как следует держаться перед объективом. Фотография фильма серая. Звук неровный" (Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936).

"Действие развивается вяло, немногочисленные события однообразны, взаимоотношения героев почти не раскрываются. Единственным достоинством фильма... была необычная обстановка действия. Севастопольская партия ЭПРОНа сконструировала и построила особый снаряд, в котором спускались под воду режиссер, оператор и ассистенты. Съемки производились через иллюминатор... около Балаклавской бухты в открытом море. В качестве актеров выступали водолазы. Декорации — нос парохода, часть палубы, каюта и т.д. — были изготовлены на месте, спущены в море и закреплены водолазами... "Путь корабля" характеризуется стремлением создать документально точную обстановку действия — и этим, пожалуй, исчерпываются его достоинства" (СПФ. С. 92—93).

"В те годы труд эпроновцев был не менее популярен, чем подвиги летчиков и полярных зимовщиков... Тарич сделал бодрую, солнечную картину о скромных и мужественных людях, близкую по эмоциональной настроенности лучшим фильмам о современности той поры, как "Летчики", "Семеро смелых". Правда, характеры героев были здесь лишь пунктирно очерчены. Вполне убедительным оказался, пожалуй, лишь образ водолаза Головни... "Почерк" Тарича отчетливо виден в той дотошной достоверности, с какой показана на экране работа эпроновцев" (Власов М. Юрий Тарич // 20РБ. С. 295).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 109; Над чым працуе кінофабрыка "Савецкая Беларусь" у 1935 г. // Звязда. 10.III.1935; РБ. 1935. № 6. С. 2—3; Новы гукавы фільм "Шлях карабля" [Інтэрв'ю з Ю.Тарычам] // Звязда. 30.VIII.1935; Губарэвіч К. "Шлях карабля" // Звязда. 10.IX.1935; Крылов Ф. О людях, умеющих побеждать // КП. 22.IX.1935; Вишневский В. Суровее, строже относиться к драматургии // Кино. 11.X.1935; Аграновский И. На дне ледяного моря // КП. 26.X.1935; ИБК. Т. 1. С. 162—163; Шамшур П. Наш добрый капитан // Неман. 1970. № 7. С. 149—158; ИСК. Т. 2. С. 404; Шамшур П. Белые почи Белгоскино // КСБ. С. 103 — 112; СПД. С. 125—126.

An adventure film about the efforts to save a Soviet ship which was wrecked in the North Sea. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—30s Yu.Tarich. REVIEWS: the screenplay is devoid of dynamism which is essential for an adventure film; there's great mastery in the work of the director of photography (especially in the underwater scenes) and of the director and the composer, I.Chuvelev's acting is remarkable; numerous technical details make the film incomprehensible at times; one of the strengths of the film is the image of the collective; the line concerning Petrov's wife is unnecessary; in its emotional aspect the film is close to films like *Pilots*, *The Brave Seven* about people with new heroic professions.

1936

ДЕВУШКА СПЕШИТ НА СВИДАНИЕ (ДЗЯЎЧЫНА СПЯШАЕЦЦА НА СПАТКАННЕ)

(LATE FOR A DATE) — звук., ч/б, 8 ч., 1840 [ГФФ — 1799] м (вар. 1938 г. — 1762 м, нем. вар. 1937 г. — 6 ч., 1732 [1729] м, нем. вар. 1938 г. —1703 м), в/э 23.VIII.1936 г.

Сц. А.Зорич; реж. **Михаил Вернер**; сореж. С.Сиделев; оп. А.Булинский; худ. С.Мандель; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Оболенский, Н.Рогов; текст песен В.Лебедева-Кумача. В ролях: Б.Петкер (Федоров), Е.Плюто (его жена), М.Ростовцев (Гуров), В.Стрешнева (его жена), А.Костричкин (портье), М.Барабанова (работница почтамта), А.Бениаминов (телеграфист), И.Бий-Бродский (санитар), М.Розанов (чистильщик обуви), С.Каюков (провожающий), Э.Машкевич, А.Арнольд (девушки).

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1987 г. (8 ч., 1811 м).

Бытовая комедия.

Два москвича, профессор Федоров и работник "Москоопобуви" Гуров, едут в Ессентуки, забыв дома паспорта. Их жены пересылают им документы по почте. Однако работница почтамта, торопясь на свидание, путает конверты, и в результате Гуров получает паспорт Федорова, а Федоров — Гурова. Гуров, который без паспорта не может получить деньги по аккредитиву, ночует в парке и вынужден подрабатывать. За определенную мзду он заменяет собой на лечебных процедурах отдыхающих, которые предпочитают развлечения лечению, и очень неплохо зарабатывает этим. Профессора Федорова из-за чужого паспорта принимают за сапожника, и множество женщин приходит к нему в гостиницу с просьбой починить их обувь. Приятельница жены Гурова, отдыхающая здесь же и получившая задание следить за ним, сообщает жене об "изменах" мужа. Жена Гурова срочно выезжает к нему. Федорова же, кроме того, принимают за циркового артиста Гурова, и он вынужден участвовать в эстрадном представлении. Влюбленный телеграфист перевирает текст телеграммы Федорова жене, и она, встревоженная, также едет к мужу, а найдя его, с радостью убеждается, что с ним все благополучно. Жена Гурова, приехав, устраивает мужу сцену ревности в гостинице, где он теперь тоже живет на заработанные деньги. Наконец все недоразумения выясняются, и Гуров с Федоровым обмениваются паспортами.



М.Ростовцев (в центре) — Гуров

"...Комедия "Девушка спешит на свидание", к сожалению, не полноценна. Строя свою комедию как комедию положений, авторы совершенно упустили из виду необходимость работы над комедийным характером... И если фельетонист Зорич нашел неплохое сюжетное зерно для комедии, то сценарист Зорич не сумел создать именно такие комедийные характеры, на почве которых это зерно дало бы наилучшие всходы. По этой причине так вяло и блекло ведет свою роль Петкер... [Сценарист] забыл наделить Федорова хотя бы условным знаком характера... Комедийные характеристики Гурова и его жены авторы заимствовали из архива старых, дореволюционных фарсов... Однако, несмотря на затасканность комедийной маски Гурова, артисту Ростовцеву, обладающему большим комедийным темпераментом и обаянием, удалось создать, пожалуй, единственный в фильме комедийный образ, на котором держится вся картина... В частности, злоключения Гурова при "отработке" тяжелых курортных процедур со взиманием мзды с ленивых толстяков идут под гомерический хохот аудитории" (Папава М. "Девушка спешит на свидание" // Кино. 28.VIII.1936).

"Выдумка, няхай яна будзе і віртуозная, яшчэ далёка не вырашальны кампанент кінокамедыі. Без усялякай парадаксальнасці трэба сказаць, што для камедыі, бадай, больш чым для іншага жанру, неабходна максімальная жыццёвая праўдзівасць, самая яркая тыпізацыя характараў, не кажучы ўжо аб мастацкім гусце, тактоўнасці і адчуванні меры аўтара і пастаноўшчыка... Ці ёсць тут хоць кропелька тыповай савецкай рэчаіснасці, тыповых паводзін савецкіх людзей? — не. Штучна, надумана, падтасавана. Відаць, што аўтары гатовы былі на ўсё, каб толькі глядач смяяўся... [Карціна] ні ў якім разе не ўзбагачае камедыйны жанр савецкай кінематаграфіі. Наадварот, яна засмечвае гэты жанр трафарэтнымі штампамі, цягне назад да старых банальнасцей камічнага і не дапамагае вырашэнню праблемы распрацоўкі камедыйных характараў... якія з'яўляюцца асновай развіцця камедыйнага жанру" (Губарэвіч К. "Дзяўчына спяшаецца на спатканне" // ЛіМ. 10.IX.1936).

"...Вместо злой и едкой сатиры получилась беззубая обывательская насмешка... Каждый советский гражданин со свойственной ему социальной активностью и негодованием на бюрократизм и головотяпство постарался бы немедленно распутать ошибку почтовых работников и дело с концом... Разве такая беспомощность, такое безволие характерно для советского гражданина?.. Конечно нет! И весь образ профессора Федорова со всеми его злоключениями — фальшив... У артиста Петкера... не было идейного задания, не было социального стержня, и в трактовке образа он пошел по неверному сценарному плану. Точно так же не было социального стержня и в образе Гурова.

Но тут дело разрешено проще. Авторы и не старались придать какую бы то ни было социальную осмысленность образу Гурова... Сколько лет и десятилетий потешали нетребовательного российского мещанина — эта толстая ревнивая жена-великан и ее маленький ловелас-муж... Так перемешались в Белгоскино пошлость с фальшью и все вместе взятое выдано им за советскую кинокомедию. Белгоскино совершенно упустило из виду то, что советская комедия, как и всякое советское произведение искусства, должно вырасти из советской действительности, из типичных характеров советских людей. В картине есть ряд остроумных положений, удачных комедийных деталей, есть неплохая игра арт. Ростовцева... и арт. Стрешневой... Но если все это даже возвести в квадрат — картине ничего не прибавится, потому что в ней нет советской действительности... После фильма "Искатели счастья"... для Белгоскино — явный и непростительный шаг назад" (К.Л. "Девушка спешит на свидание" // Рабочий. 10.IX.1936).

"...Судьбы советской кинокомедии [конца 30-х годов]... решала современная тематика... Именно здесь картина была неутешительной... Здесь появлялись не только серые, робкие, но и излишне... смелые произведения, воинствующие в своей обывательской безвкусице и безыдейности. Наиболее типичным образцом такой безыдейной и пошлой комедии является фильм... М.Вернера... [Основные ударные его] эпизоды казались прямо перенесенными из картин дяди Пуда и Фатти. Интересно, что эта одна из худших наших комедий оказалась живучей, идет до сих пор. Но это понятно: стареют идеи, отсутствие идей постареть не может" (ЮСК. С. 298).

"Главным руслом развития звуковой кинокомедии 30-х годов стал водевиль, музыкальное обозрение, кинооперетта на современные темы, с ощутимой тенденцией к сглаживанию конфликтов. Стремление к водевилю вначале проявили старейшие режиссеры-комедиографы, решившие воспользоваться звуковой техникой для гальванизации дореволюционного опыта... Основной идеей [этой картины] была пропаганда бережного отношения к паспортам, вызванная проходившей в то время всесоюзной паспортизацией... Нехитрая история была разукрашена курортными приключениями, причем главными смешными эпизодами были страдания толстяков на потогонных снарядах и под душем "шарко". Артисты разных поколений и школ... комиковали исправно: падали, гримасничали, гонялись друг за другом совсем как в дореволюционных фарсах, во множестве созданных М.Вернером" (ИСК. Т. 2. С. 269—270).

Библиография: Галкін А. Аб беларускай кінематаграфіі // ЛіМ.15.II. 1936; ИБК. Т. 1. С. 207; Михайлова С. Палитра мастера // КСБ. С. 154; Булінскі А. Калі студыя была маладая // ЛіМ. 24.VIII.1979; СПД. С. 127—128.

A comedy about the funny adventures at a spa resort of two Moscovites who got the passports of each other by a clerk's mistake. REVIEWS: the scriptwriter invented a really comic plot but did not manage to create comic characters; M.Rostovtsev was the most interesting of all the actors; the film does not reflect either typical Soviet reality or typical Soviet people who look cliched in the film; the comedy enjoyed success in the post-war years, too.

ДНЕПР В ОГНЕ (ДНЕПР У АГНІ) (THE DNIEPER IN FLAMES) — звук., ч/б, 7 ч., 1791 м (вар. 1937 г. — 1792 м), в/э 13.IV.1937 г.

Сц. И.Барашко, Г.Кобец; реж. **Чеслав Сабинский, Евгений Павлов**; сореж. С.Навроцкий; оп. Д.Шлюглейт, А.Булинский; худ. Р.Фэдор, В.Покровский; комп. В.Желобинский, Е.Витлин; звукооп. Н.Косарев, К.Познышев. В ролях: В.Крылович (Никифор Чех), Р.Рубанова (Эстер), Б.Томский (Коган), А.Борисов (Коваль—Белов), Г.Григонис (Гусак, плотогон), А.Полибин (Шимон Перс), З.Рикоми (Элька, его жена), М.Шифман (Мойша, старший приказчик), П.Кириллов (ротмистр).

Фильм не сохранился.

Историко-революционный фильм.

Канун 1905 года. Глухое полесское местечко у слияния Днепра и Сожа. Здесь на лесосплаве подрядчика Когана работают две артели: белорусская во главе с известным на всю округу силачом Никифором Чехом и еврейская — во главе с Шимоном Персом. Редко кто из рабочих решается на открытое сопротивление жестокой эксплуатации, как брат Никифора. Жандармы хватают его. Никифор вступается за брата. Его также арестовывают. Но Коган дорожит Чехом как работником и освобождает его. В артели Шимона растет недовольство. Коган увольняет всех рабочих-евреев, опираясь на артель Чеха. В местечко для революционной работы среди рабочих приезжает большевик Петр Коваль. Он встречается с товарищем по политическому кружку Эстер. Но она разуверилась в возможностях революционной борьбы в этих глухих местах, и Петр понимает, что она ему не помощник. Под именем Белова он идет работать десятником на лесосплав. Ему удается помирить Никифора и Шимона. Под влиянием Коваля Чех со своими людьми заступается за артель Шимона. Чтобы сломить волю рабочих, Коган применяет испытанный прием — пытается споить их. Но напрасно. Месяц продолжается забастовка. Тогда Коган вместо белорусов вновь набирает на работу евреев. Ковалю удается предотвратить национальную рознь и направить гнев рабочих против истинного виновника. Сплавщики заставляют Когана подписать их требования, но он вызывает из Могилева казаков, которые устраивают еврейский погром и подавляют забастовку. Рабочие вновь гонят плоты. Шимон и Никифор видят на пароходе Коваля, окруженного жандармами. Они перегораживают плотами реку и поджигают их. Воспользовавшись суматохой, Коваль прыгает в реку, а Шимон на лодке доставляет его на берег. Уходит вплавь от погони Никифор. Теперь у них с Ковалем одна дорога.



В.Крылович (слева) — Никифор

"Тема о революционном движении в Белоруссии решена в фильме прямолинейно и схематично... Чтобы вознаградить зрителя за все тяжелые перипетии героев, авторы... довольно широко смакуют эпизоды местечкового рынка с

его шарманками, со старцем-гусляром и прочей базарной экзотикой. Для вящей колоритной окраски своего произведения постановщики показывают местечковый "ресторан" с жалким еврейским свадебным оркестром. Обыгрывание жанровых сцен производится с грубым нажимом, в плане вульгарной карикатуры, что придает этим сценам антисемитский душок... Вредный, псевдореволюционный фильм" (Вакс Л. Вредный фильм // Веч. Москва. 14.IV.1937).

"...Фильм крайне низких художественных достоинств... Все в фильме, начиная от поверхностного и банального тезисно-схематичного сценария... и кончая актерским исполнением, — бездумное и шаблонное подражание много раз виденному... Ни один человеческий образ не развернут в характере. Это лишь условные "социальные амплуа" со всеми свойственными им "выразительными" признаками... Очень слабо и поверхностно... и актерское исполнение. Никифор Чех... талантливого В.Крыловича — какой-то заросший волосами дикарь, большой ребенок с необычно низким уровнем интеллектуального сознания, с заторможенной реакцией. Психологическая характеристика отсутствует, и все изменения и переломы Никифора неожиданны и неоправданны... Еще более шаблонно и неглубоко исполнение второй по значению роли... десятника [Белова]... Тут пущены в ход все установившиеся штампы, пригодные для исполнения такого рода ролей: таинственная многозначительность мимики и жестов, "стальной" и пристальный взгляд, ироническая усмешка, выдержанное спокойствие в минуты опасности, резкая внезапность поворотов" (Константинов А. Во власти шаблона // Кино. 17.IV.1937).

"Это наглый поклеп на большевиков и идеализация контрреволюционного бунда, который, как известно, всегда отравлял сознание рабочих ядом национализма, разбивал международную солидарность рабочих, всегда ожесточенно боролся против большевиков, против Ленина и Сталина. В фильме отсутствует организация большевиков. Зритель видит только одного Коваля. А этот Коваль — просто издевка над образом большевика... Переход Никифора Чеха — штрейкбрехера и пьяницы — на сторону стачечников... происходит совершенно необоснованно. Беседы Коваля с Чехом звучат неубедительно, фальшиво... Не показан ни один еврейский рабочий-большевик... Политически вредный фильм. Необходимо его немедленно снять с экрана... Необходимо привлечь к ответственности всех тех, кто способствовал трате огромных государственных средств на [его] выпуск" (Александрович М. Снять с экрана политически вредный фильм // Рабочий. 21.VII.1937).

"В смоленском кинотеатре "Палас"... демонстрируется фильм "Днепр в огне". Этот фильм в Минске был снят с экрана. Картина "Днепр в огне" — наглый поклеп на большевиков. Фильм насквозь фальшивый, политически вредный. Группа работников Белгоскино за выпуск этого контр-революционного фильма привлекается к ответственности... Сделана большая ошибка... Этим письмом я ставлю перед комитетом по делам искусств вопрос — не пора ли организовать тщательный просмотр фильмов перед тем, как демонстрировать их?" (Песляк С. Политическая слепота: Письмо в редакцию // Рабочий путь (г. Смоленск). 21.VII.1937).

"У кіраўніцтве трэста... доўгі час арудвалі ворагі народу —трацкісцка-бухарынскія і бундаўскія мярзотнікі. Яны кідалі мільёны дзяржаўных грошай на стварэнне антымастацкіх кінокарцін, якія па-варожаму, па-бундаўску скажалі багатую гісторыю барацьбы беларускага народу за пабудову соцыялізма пад кіраўніцтвам партыі Леніна — Сталіна. Усім памятна гісторыя стварэння карціны "Днепр у агні". На яе затрачана 1 мільён 70 тысяч рублёў дзяржаўных сродкаў. У выніку — выпушчаны шкодны фільм, які ідэалізуе контррэвалюцыйны бунд, няправільна асвятляе рэвалюцыйны рух на Беларусі і авангардную роль у ім партыі большэвікоў. Вораг народу, які прабраўся ў кіраўніцтва трэста, ужыў асаблівыя намаганні для таго, каб выкінуць у час мантажа карціны месцы, якія паказваюць барацьбу камуністычнай партыі з Бундам. Такім чынам, ён сапсаваў карціну і пакінуў у ёй усё адмоўнае і шкоднае, затраціўшы на гэта дадаткова 70 тысяч. Кіраўніцтва трэста не заўважала гэтай варожай дзейнасці. Намеснік дырэктара трэста тав. Бангайціс не адзін раз прагледаў гэтую варожую карціну, але як палітычны сляпец не бачыў таго, што фільм выпушчан на карысць ворагам народу. Толькі пасля таго, як газета "Рабочы" ў сваёй рэцэнзіі патрабавала спынення дэманстрацыі [карціны]... Бангайціс забараніў пускаць яе на экран. Дырэктар капіравальнай фабрыкі тав. Швед, ён жа сакратар парткома, зусім нядаўна надрукаваў 50 экземпляраў кінокарціны "Дняпро ў агні", ведаючы яўную варожасць гэтага фільма. Больш таго, кіраўнікі трэста ўмудраюцца адпраўляць варожыя фільмы ("Кастусь Каліноўскі" і інш.) у кінотэатры іншых рэспублік, спасылаючыся на якійсьці фармальны дазвол ГУК. Гэта інакш нельга расцэньваць як прамое выкананне заданняў ворагаў народу... Толькі згуба класавай пільнасці, ліберальнічанне з трасцкісцка-бухарынскімі элементамі маглі прывесці да такіх сумных рэзультатаў. Ворагі народу выкрыты і ліквідаваны, але супакойвацца ні ў якім разе нельга. Трэба канчаткова ліквідаваць рэшткі шкодных дзеянняў" (Саўчук П., Калачынскі М. Да канца выкрыць шкодніцтва ў трэсце Белдзяржкіно // ЛіМ. 11.IX.1937).

"Создатели картины наделили своих героев определенными социальными признаками, но не придали каждому из них индивидуальных черт... В образе лесопромышленника... настолько обнажена и лобово представлена его эксплуататорская сущность, его ненависть к рабочим, что приходится только удивляться близорукости последних, их способности видеть в хозяине человека, любящего своих подчиненных... Привлечение к работе над... образом [Чеха] одного из крупнейших мастеров белорусской сцены, которому принадлежала одна из лучших актерских работ в белорусском кино (роль Григория Лопуха в фильме "Дважды рожденный"), не спасло положения... Картина была явно антихудожественной. Это обстоятельство послужило основной причиной прекращения ее демонстрации в кинотеатрах вскоре после выхода на экран" (ИБК. Т. 1. С. 197—198).

"Лёс гэтага фільма па некаторых абставінах аказаўся незайздросны. Гісторыя яго... перакручана, таксама як і трактоўка галоўнага героя фільма... Не такім я маляваў вобраз Нікіфара... Проста нашы мастацтвазнаўцы слова ў слова паўтараюць некаторыя паклёпніцкія рэцэнзіі з газет 1937 года. І гэта ў той час, калі ў архіве... захаваліся фотакінакадры з Уладзімірам Крыловічам... Нікіфар... гэта прыгажун, волат з высокім разумным ілбом, яснымі вачамі, гэта атаман плытагонаў, любімец, за якім ідуць масы... Крыловіч ніколі не згадзіўся б на ролю бязмозглага тупіцы з нізкім ілбом, які па сцэнарыю ўвасабляў сабой рабочага-важака, будучага рэвалюцыянера" (Кобец Р. Садружнасць // Маладосць. 1987. № 12. С. 159—165).

"Пра фільм і выкананне ў ім ролі атамана плытагонаў Нічыпара Чэха У.Крыловічам нам застаецца толькі меркаваць па нешматлікіх рэцэнзіях і ўспамінах кінематаграфістаў-ветэранаў. Ёсць сярод рэцэнзій такія, дзе без усякіх доказаў стваральнікі фільма абвінавачваюцца ў "вульгарным сацыялагізме". Мемуары кінематаграфістаў сведчаць зусім пра іншае: фільм паводле іх успамінаў — арыгінальны, таленавіты твор" (Красінскі А. І ажывае час... // ЛіМ. 22.VII.1988).

Библиография: Над чым працуе кінофабрыка "Совецкая Беларусь" у 1935 г. // Звязда. 10.III.1935; Барашка І., Кобец Р. "Дняпро ў агні": Урывак з кіносцэнарыя // ЛіМ. 11.IX.1935; Барашка І. "Днепр у агні" // ЛіМ. 7.V.1936; Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936; Гольдрынг І. "Дняпро ў агні" // ЛіМ. 30.X.1936; РБ. 1937. № 5. С. 8 — 9; Ачысціць Белдзяржкіно ад контррэвалюцыйнага ахвосця // ЛіМ. 6.VIII.1937; Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; ИСК. Т. 2. С. 411; ЭГН. С. 110 — 112; Михайло-

ва С. Палитра мастера // КСБ. С. 154; СПД. С. 134 — 135; Красинский А. Среди зачинателей // Неман. 1986. № 11. С. 174 — 175; Кобец-Філімонава А. Каб не было "белых плям" // ЛіМ. 2.IX.1988.

A historical revolutionary film about the class struggle at the timber rafting down the Dnieper in 1905. The first part in film of the famous Soviet actor A.Borisov. Co-scriptwriter was the playwright G.Kobets. REVIEWS: the theme of the film has been worked out schematically and straightforwardly; in order to attract spectators the authors make an unproportionate use of local Jewish "exoticism"; the actors are unusually weak; it is difficult to make conclusions about the film which was lost; according to the scriptwriter, the character of Nikifor was not like it was described in the reviews of 1937; according to the memoirs of film makers, the film was an original and talented work of art. (Has not been preserved).

ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ (ШУКАЛЬНІКІ ШЧАСЦЯ) (SEEKERS FOR HAPPINESS) — звук., ч/б, 8 ч., 2336 [ГФФ — 2330] м (нем. вар. 1937 г. — 6 ч., 1905 м), в/э 25.VIII.1936 г.

Др. назв. "Сотворение мира", "Семья", "Биробиджан".

Сц. Г.Кобец, И.Зельцер; реж. **Владимир Корш-Саблин**; сореж. И.Шапиро; оп. Б.Рябов; худ. В.Покровский; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Косарев, К.Познышев; консульт. С.Михоэлс. В ролях: М.Блюменталь-Тамарина (Двойра), В.Зускин (Пиня), Л.Шмидт (Роза), Л.Тайц (Бася), Н.Вальяно (Лева), А.Карев (Натан), С.Яров (Корней), Б.Жуковский (его отец), И.Бий-Бродский (Шлема).

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1987 г. (8 ч., 2345 м).

Социально-бытовая драма.

1928 год. После долгих скитаний за границей в Советский Союз, в еврейскую автономную область Биробиджан, вместе с другими переселенцами приезжает семья старой Двойры. Все начинают работать в колхозе "Ройтэ Фелд". Дочь Двойры Роза встречает местного рыбака Корнея. Между ними возникает взаимное чувство. Однажды Корней срывается с обрыва, и его выхаживают в семье Двойры. Корней и Роза собираются пожениться, но Двойра сомневается — "он же русский", да и отец Корнея против. Пиня Копман, муж старшей дочери Двойры Баси, не находит себе места в колхозе и поначалу даже хочет уехать обратно. Но потом он узнает, что в этих местах добывается золото. Пиня соглашается сторожить бахчу, но на самом деле, скрываясь ото всех, ищет золото. С большим трудом намыв в реке золотого песка, Пиня намеревается перейти границу и стать хозяином фабрики со своим фирменным клеймом "Пиня Копман — король подтяжек". Случайно о золоте узнает Лева, сын Двойры, и собирается сдать его государству. Возмущенный Пиня в завязавшейся драке бьет Леву лопатой по голове, а сам убегает. Идущие с работы колхозники находят потерявшего сознание Леву и склонившегося над ним Корнея. На него и падает подозрение в преступлении. Натан и Роза верят в невиновность Корнея, но надо доказать это остальным. Между тем Пиня решает переплыть на лодке Амур, чтобы попасть в Китай. Об этом он договаривается с отцом Корнея, но тот доставляет его к пограничникам. Золото на поверку оказывается обычным песком. Пришедший в себя Лева сообщает, что его ударил Пиня. Пиню арестовывают. На многолюдной свадьбе Розы и Корнея Двойра произносит тост за советскую родину и новую хорошую жизнь.



В.Зускин — Пиня

"В.Зускин... блестяще создал образ мелкого собственника, стремящегося "пробиться в люди", эксплуатируя чужой труд... Страсть к золоту подавляет в Пине все другие чувства. Эту собственническую психологию Зускин передает очень хорошо. Недостаток его игры — излишний нажим на специфический жест, интонацию речи... Надо отметить [и]... М.Блюменталь-Тамарину... Другие актеры играют бледно. В сценарии... ряд моментов недодуман, мало правдоподобен. Режиссеру... пришлось уже на ходу исправлять наиболее существенные недостатки. Но далеко не все еще удалось преодолеть" (Тимофеев А. "Искатели счастья" // Веч. Москва. 23.V.1936).

"...Аперыруючы сродкамі простага рэалістычнага мастацтва [аўтары] стварылі вобразы вялікай мастацкай прастаты, і разам з тым ярка акрэсленыя ў сваёй мэтаімкнёнасці. Гэтыя вобразы хвалююць... Аўтары сумелі паказаць характары і біяграфію людзей... Глыбокая страсць, мэтаімкнёнасць, мастацкая і смыславая закончанасць, — вось асаблівасці вобраза Піні, асаблівасці, якія ўласцівы кожнаму вобразу, вырастаючаму з сапраўднага і глыбокага мастацкага замыслу... Зускін надаў гэтаму вобразу глыбока пераканальную мастацкую канкрэтнасць. Тут адбылося шчаслівае супаданне акторскіх асаблівасцей Зускіна з мастацкім замыслам вобраза Піні. Праўда, аб такім супаданні можна сказаць і пра ўсе амаль вобразы фільма... Строгая рэалістычная праўда — вось стылёвы кірунак усяго акторскага калектыва... З усяго акторскага ансамблю можна вылучыць толькі артыста Ярава... Гэты вобраз наогул мае

слабую сцэнарную разработку. А для расцветкі яго ў актора не хапіла тонкіх эмацыянальных і псіхалагічных нюансаў" (Губарэвіч К. "Шукальнікі шчасця" // ЛіМ. 27.V.1936).

"С одной стороны — одинокий, слабый и жалкий, беспочвенный "человек воздуха". С другой — вся огромная мощь, сила и победоносность коллективного социалистического труда... Образу Пини Копмана, художественно значительному и глубокому, не противостоят столь же полноценные образы советских людей. Остальные образы в сценарии углубленно не разработаны и даны в значительной степени схематично, пунктиром, намеком. Кроме того, они статичны... Двойра только резонирует — у нее много слов, порою очень выразительных, но сценической задачи ей не дано. Однако М.Блюменталь-Тамарина добивается, вкладывая в эти слова свое огромное мастерство, образной теплоты и проникновенности. Актеры меньшего дарования... прибегают, в соответствии со своими актерскими данными, к иным средствам, чтобы наполнить содержанием свою роль... Фильм, несмотря на отдельные недостатки, с огромной художественной выразительностью вскрывает всю глубину и правильность ленинско-сталинской национальной политики, которая разрешила один из самых трудных, запутанных национальных вопросов, — "еврейский вопрос"..." (Вакс Б. "Искатели счастья" // Кино. 4.VI.1936).

"Содружество драматурга, первоклассного актера и режиссера создало образ типический, сложный и противоречивый. Образ Пини Копмана, его судьба — крушение "короля подтяжек", крушение философии взбесившегося мелкого буржуа обеспечивают подлинный интерес к фильму... "Искатели счастья" — творческая удача режиссера, авторов [сценария], актеров. Удача, в свете которой не хочется говорить о... плохо организованных по композиции кадрах да и вообще о плохой операторской работе (за исключением пейзажей), о ремесленной, невыразительной записи звука, о допущенных режиссером погрешностях против вкуса, об отдельных элементах схематизма сценария. Все эти существенные недочеты отступают перед двумя основными качествами фильма: его идейной насыщенностью и подлинной человечностью" (Бродянский Б. Крушение "Короля подтяжек" // ЛП. 6.VI.1936).

"После длительного периода застоя и посредственных фильмов студия выпускает на экраны значительную и яркую киноповесть о советском патриотизме. Превосходен Пиня... Он заснят преимущественно крупным планом, и потому ясно видна безукоризненно точная игра его глаз, губ, каждой морщинки, каждой складки кожи. В совершенстве владеет Зускин и своим голосом (отметим попутно отличную звукозапись). Фильм украшает музыка" (Моисеев А. "Искатели счастья" // ЛП. 8.VI.1936).

"Хотя эта киностудия и называется "Советская Белорусь"... в ней очень мало того, что отличает ее как национальную студию. За многие годы ее существования не сделано всерьез ничего, чтобы собрать вокруг белорусского кинопроизводства свои национальные кадры режиссеров, актеров, операторов, драматургов... Фабрика работает в Ленинграде, будучи совершенно оторванной от белорусской общественности, от политических, художественных и литературных сил Белоруссии... В итоге мы не можем назвать даже двух мало-мальски заметных кинокартин производства Белгоскино. И не только на национальную, но и на общую тему. Из картин, выпущенных Белгоскино за последнее время, несомненно, выделяется лишь одна — "Искатели счастья"... Но и только. У нас, к сожалению, нет никаких оснований считать успех ее признаком какого-то общего подъема белорусской студии. Правда, исполнители основных ролей в фильме превосходно играли. Но они не являются людьми Белгоскино: это в основном артисты крупнейших театров Москвы, приглашенные сюда лишь как гастролеры. А вот сценарий... является продуктом фабричного производства. Но кто же в студии не знает, сколько мук пришлось перенести, чтобы этот сценарий превратить в хорошее кинопроизведение" (Моров А. Беспризорная киностудия // Правда. 2.VII.1936).

"Основной драматический конфликт, движущий сюжет, — это столкновение двух миров — Пини и членов колхоза "Ройте фельд". Рельефней всех очерчен Пиня. Правда, создание этого образа не является заслугой авторов сценария. Местечковый фантазер, "человек воздуха" тщательно разработан в еврейской литературе. Заслуга авторов в том, что они сумели очень хорошо выразить этот образ средствами кино... Зускин ведет роль Пини на большой высоте, тщательно и правдиво раскрывая все ничтожество и душевную пустоту жадного, эгоистичного человека. Далеко не полно разработаны в сценарии образы советских людей... Герои сплошь и рядом остаются пассивными, бездейственными даже там, где отношения между ними полны глубокого драматизма. Нетипичен также центральный положительный образ — председатель колхоза. Этот персонаж со своими дидактическими речами — всего лишь бледная тень настоящего руководителя... Положение в некоторой степени спасают актеры... Несмотря на ряд недочетов, [фильм] — положительное явление в нашей кинематографии" (Ботов В. "Искатели счастья" // КЗ. 8.X.1936).

"[Зускин] сумел сочетать в этом вызывающем отвращение образе обреченный трагизм с детски наивным лиризмом и достиг максимальной лаконичности и выразительности. Трогательно и волнующе играет М.Блюменталь-Тамарина, создающая неподражаемо теплый образ еврейской матери" (Маркиш П. "Искатели счастья" // Известия. 10.X.1936).

"...Вполне удовлетворительная картина... Режиссер уверенно и расчетливо заснял картину, благополучно избежал всякого рода постановочных соблазнов и сумел сделать центром и основой своей работы — актеров. Все яснее и яснее становится роль большого актера в становлении нашей кинематографии. Образ... Двойры, с удивительным художественным тактом обрисованной М.Блюменталь-Тамариной, в этом отношении особенно значителен. Актриса театра, изощренная в особенностях сцены, она превосходно чувствует себя на экране, оказывается здесь на месте и показывает настоящий "класс" воздействия на зрителей. Оказывается, что точность интонации и безукоризненная простота поведения актера могут быть одинаковым образом отнесены и к специфике театра и к специфике кинематографа. То же самое относится к работе... В.Л.Зускина" (Цимбал С. "Искатели счастья" // ИК. 1936. № 10. С. 3—5).

"[В комедиях В.Корш-Саблина конца 30-х годов] подробно и удачно разработаны человеческие характеры, широко использована музыка, а комедийный язык был сдержанным, лишенным резких эксцентрических красок, обусловленным бытовыми наблюдениями... Светлый, добрый, трогательный образ Двойры и жалкий, слабый, печальный образ Пини, контрастируя между собой, составляют собирательный образ прошлого еврейского народа, прошлого уродливого и темного, но не уничтожившего в народе ни человеческого достоинства, ни веры в добро. Этот образ решен средствами комедии, но комедии высокой, реалистической, сочетающей суровую сатиру с сочувственным добрым юмором... Главная заслуга в создании образа новой жизни принадлежит композитору... Широко и искусно использовав еврейские национальные мелодии, он написал несколько превосходных песен и танцев, веселых и трогательных, сердечных и шутливых, сохранившихся в памяти всех народов советской многонациональной страны" (ЮСК. С. 308—311).

"...Много места отведено иронии, шутке, события фильма развиваются легко, непринужденно. Юмор скрашивает почти каждый эпизод... Жизнерадостный и комедийный колорит воссоздан... с помощью выразительных средств кино, в частности монтажа. Он довольно свое-

образно использован режиссером для того, чтобы преподнести зрителю по ходу действия какой-либо сюрприз" (ИБК. Т. 1. С. 170—173).

Библиография: Некрашевич А. Путь белорусской кинематографии // Сов. кино. 1934. № 11—12. С. 107; Півавараў З. "Шукальнікі шчасця" // ЧЗ. 1.V.1936; Корш В., Зельцер И. "Искатели счастья" // Кино. 22.V.1936; "Искатели счастья" // Веч. Москва. 23.V.1936; Рыклин Г. "Искатели счастья" // Правда. 25.V.1936; Фельдман К. "Искатели счастья" // Рабочая Москва. 27.V.1936; Бутомаў С. "Шукальнікі шчасця" // Звязда. 1.IX.1936; К.Л. "Искатели счастья" // Рабочий. 2.IX.1936; Урбан М. "Искатели счастья" // Смена. 9.IX.1936; Бачелис И. "Искатели счастья" // КП. 10.X.1936; Мурашко И. Кинослово // Кино. 22.X.1936; Зускин В. Чему научило меня кино // ИК. 1938. № 8. С. 42—45; ИСК. Т. 2. С. 407—408; КДвЖ. С. 56—59; СПД. С. 127—128; Красінскі А. "Шукальнікам шчасця" — 50 // ЛіМ. 29.VIII.1986; Филимонов Д. Третья премьера // СБ. 2.X.1986; Красинский А. Среди зачинателей // Неман. 1986. № 11. С. 174—175; Григорьева А. "Шукальнікі шчасця" // ВМ. 19.VII.1988; Красінскі А. І ажывае час... // ЛіМ. 22.VII.1988; Трауберг Л. Возвращение Вениамина // СЭ. 1990. № 8. С. 30—31; Резник И. Как Пиня стал шпионом // ВМ. 6.VIII.1992.

A social drama of everyday life telling of the fate of the Jewish emigrants who came to live in the Jewish autonomous region of Birobidzan. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. Co-scriptwriter was the playwright G.Kobets. REVIEWS: the characters (with the exception of Pinya) are not deep enough, M.Blumenthal-Tamarina managed to be a success thanks to her outstanding talent and artistic skills; the film demonstrates the correctness of the nationalities policy in solving the "Jewish issue"; the character of Pinya remarkably combines the actor's talent and the artistic concept; the creation of Pinya's character was not the scriptwriters' achievement: the image of a local little dreamer having his head in the clouds was carefully worked out in Jewish literature; the composer deserves most of the praise for creating the image of a new life; the director made a realistic comedy which is determined by observations of everyday life with no sharp eccentric colours; the film abounds in irony and jokes and is remarkable for the music by I.Dunayevski.

КОНЦЕРТ БЕТХОВЕНА (КАНЦЭРТ БЕТХОВЕНА) (BEETHOVEN'S CONCERTO) — звук., ч/б, 7 ч., 1940 м (вар. 1937 г. — 1838 м), в/э 7.I.1937 г.

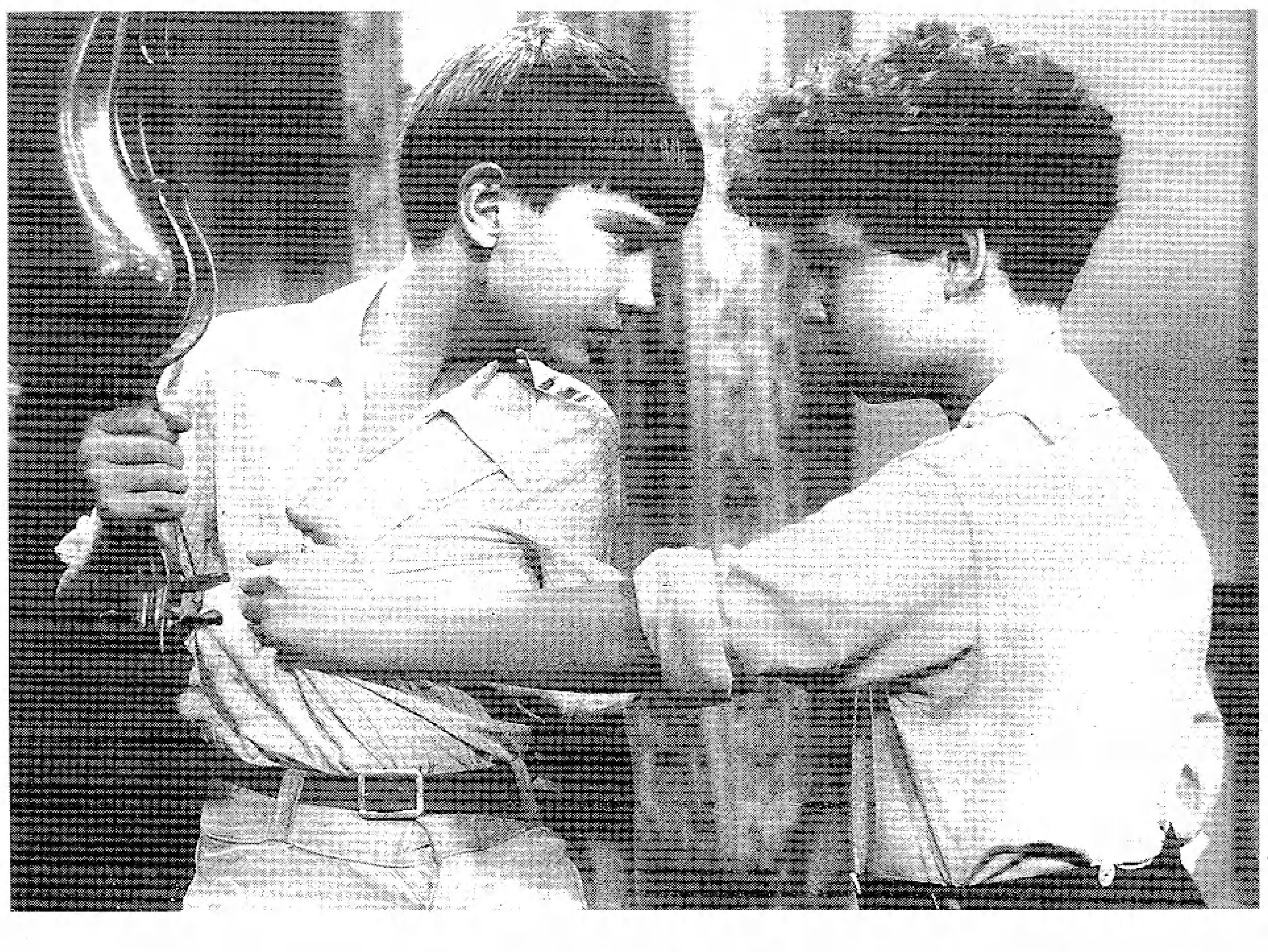
Др. назв. "Юный профессор".

Сц. Р. и Б.Пхор; реж. **Владимир Шмидтгоф, Михаил Гавронский**; оп. А.Роговский, Л.Фунштейн, В.Горелик; худ. В.Савостин, В.Первунин; комп. И.Дунаевский; звукооп. Н.Оболонский, В.Попов. В ролях: В.Гардин (Малевич), А.Лариков (Корсак), А.Мельников (проводник), Л.Шабалина (Женя), М.Тайманов (Янка), В.Васильев (Владик), М.Полякин (соло на скрипке), К.Элиасберг (дирижер).

Детский музыкальный фильм.

Почетный диплом Международной выставки в Париже (Франция, 1937).

У профессора Малевича игре на скрипке обучаются два талантливых мальчика: его 11-летний сын Янка и 12-летний сын машиниста Корсака Владик. Ребята все время отвлекаются от занятий то игрой в футбол, то забавами с собакой Фредди, то фехтованием на смычках. Московское радио сообщает о Всесоюзном конкурсе юных дарований. Ребята готовятся к нему. Однажды во время игры "в Чапаева", прыгнув по команде Владика-"Чапаева" с высокой изгороди, Янка-"Петька" повреждает руку. Разгневанный Малевич отказывается заниматься с Владиком. Мать Владика считает, что профессор опасается конкуренции своему сыну. Владик возмущается: профессор — честный, хороший человек. Чтобы Владик продолжал заниматься, Янка приносит ему папку с нотами Каденции (импровизации) к Концерту Бетховена, сочиненной отцом. Но, уходя от Малевичей, расстроенный Владик бросает папку с моста в тендер проходящего паровоза, запомнив только, что гудок у него был в тоне ля-бемоль. Собрав по тревоге пионеротряд, вожатая Женя организует поиски под песню о гудке. Находит ноты Фредди. Янка пытается передавать Владику все, чему его учит папа, но обучение не очень ладится. В перерывах между занятиями Владик пишет свою Каденцию. Пионеры решают передавать уроки Малевича по радио. Профессор замечает приготовления ребят и по радио обращается к Владику, чтобы он приходил заниматься — времени осталось мало. Но Владик ничего не слышит: чтобы спал маленький братишка, радио пришлось выключить. Специальный экспресс "Музыкальная стрела" везет делегатов республики в Москву. Строгий проводник, увидев, что Фредди тоже "играет" на балалайке, пускает его в вагон. Во всем поезде идут репетиции. Профессор сожалеет, что Владик мало занимался. Узнав, что тот написал свою Каденцию, Малевич проверяет ее. Детский хор поет "Эх, хорошо в стране советской жить". Из-за слабой подготовки Владик не проходит отборочную комиссию конкурса. Чувствующий свою вину профессор решает, что и Янка не должен выступать. Но Женя говорит, что Янка не только сын Малевича, но и представитель республики. На конкурсе Янка играет Концерт Бетховена, а затем — по совету отца — Каденцию Владика. Члены жюри отмечают: "Наша родина обогатилась еще одним замечательным талантом!" Восторженная публика устраивает Владику и Янке овацию. Обратная дорога. Глядя на спящих детей, проводник говорит: "Набирайтесь сил. Скоро я повезу вас на международный конкурс!"



В.Васильев — Владик, М.Тайманов — Янка

"Советские юные музыканты не имеют ничего общего с худосочными "вундеркиндами". Они прежде всего дети... [Режиссеры] показывают отдельные черты той замечательной системы воспитания, которая обеспечивает в стране социализма всесторонний расцвет личности. Веселый музыкальный фильм в руках режиссеров становится идейно полноценным... Поезд превращается в образ солнечного советского детства... Во всех купе этого волшебного поезда поют, играют, и даже "суровый" проводник... должен в конце концов "смягчиться". Режиссеры не подражают рабски театру, они владеют клавиатурой кинематографа, используют мультипликацию, монтируют кадры ритмично и остро, насыщают фильм музыкой. У постановщиков фильма были хорошие

помощники и первый из них ... И.Дунаевский... Операторы... строят кадр четко, выразительно и скупо, не засоряют его ничем посторонним... Аудитория, юная и взрослая, с одинаковым удовольствием будет смотреть и слушать этот певучий, музыкальный, наполненный солнечным светом фильм... Большой успех белорусской советской кинематографии" (Бродянский Б. Фильм о солнечном детстве // КрГ. 7.I.1937).

"Главный порок [фильма] в его малосодержательности... Нет нарастания событий, нет занимательной интриги, он весь построен как бы на одной гамме, без повышений и понижений. Художественно не доказаны, неубедительны и многие... события фильма. В частности, это относится ко всем приключенческим моментам, видимо, для занимательности искусственно вкрапленным в фильм... Дети любят романтику, приключения, но нельзя таинственную обстановку и другие аксессуары привносить в фильм, навязывая их зрителю вне связи с содержанием, ибо в этом случае они не обогащают содержания, а только разбавляют, раздражают его... Эти и подобные им недостатки сценария не могли не повлиять на фильм: они сделали его неубедительным, лишив многие сцены художественной правдоподобности. Плохой сценарий связывает актеров... Они стеснены в игре, им нечего делать... [Здесь] не чувствуется направляющей руки режиссера... Из детей-актеров выделяется только Янка... Непринужденность в движениях и поступках и детская непосредственность выгодно отличает его от другого героя" (Далин В. "Концерт Бетховена" // Кино. 22.I.1937).

"...Фільм... з вялікім поспехам дэманструецца на заграцічных экранах. Карціна дэманстравалася ўжо ў Злучаных Штатах Амерыкі і Чэхаславакіі, зараз яна анансіруецца ў Англіі і Францыі. Фільм прадан... Бельгіі, Даніі, Галандыі і іншым [краінам]. Асаблівы поспех фільм меў у Злучаных Штатах Амерыкі. Амерыканскі друк даў аб ім вельмі добры водгук. Буйнейшы кінематаграфічны журнал "Нью-Ёрк Моўшэн Пікчэр Геральд" у нумары ад 10 красавіка піша: "Фільм паказвае СССР, як краіну, дзе заахвочваюцца і працвятаюць юныя таленты, неаспрэчны факт доказан дасягненнямі савецкіх музыкантаў"... Газета "Геральд Трыбьюн" у нумары ад 7 красавіка піша: "Натуральная вясёласць, якую ўносяць савецкія дзеці ў гэты фільм, рэзка адрознівае іх ад напышлівых "цудоўных дзяцей" амерыканскай кінематаграфіі"... "Нью-Ёрк пост", параўноўваючы гэты фільм з амерыканскімі дзіцячымі карцінамі, высмейвае амерыканскіх дзяцей, якія "на экране ўсе прыгожанькія і амаль у аднолькавай ступені непрыемна ненатуральныя і разумныя". У параўнанні з дзіцячымі фільмамі Злучаных Штатаў Амерыкі — заяўляе газета — "Канцэрт Бетховена" — выдатнае ноўшаства, поўнае юмару і праматы" (Поспех фільма "Канцэрт Бетховена" за граніцай // Звязда. 26.V.1937)

"Веселые ребята", "Цирк" и "Волга-Волга"... вне зависимости от их достоинств или недостатков — представляют жанр подлинного музыкального фильма... Самое построение этих картин, развитие характеров действующих лиц, монтаж — все строится на музыке. Музыка двигает сюжет и совместно с режиссерской работой создает единую линию развития фильма... "Богатая невеста", "Трактористы"... несомненно, особое ответвление музыкального фильма... "Богатая невеста" в смысле жанра гораздо более отточена и цельна, чем "Трактористы", где звучат доходчивые песни, но нет музыкальной драматургии, т. е. того, что единственно может определять музыкальный жанр фильма. Я мог и еще назвать в этой связи фильм "Концерт Бетховена". Это лента с большим количеством музыки, с сюжетом музыкальным в своей основе; но тем не менее она с трудом может быть отнесена к музыкальному жанру" (Дунаевский И. Широкие перспективы: Моя творческая заявка // Кино. *5.VII.1940).*

"Я думаю, что эпизод "музыкальной драки" из "Веселых ребят" по понадобившейся ловкости и, так сказать, музыкальной сноровке и технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной деятельности, за исключением, пожалуй, эпизода "Поезда" из фильма "Концерт Бетховена" (Дунаевский И. Когда режиссер ценит музыку // ИК. № 10. 1961. С. 105).

"Создатели кинофильма учитывали психологию будущих маленьких зрителей... и поэтому о всех его событиях пытались говорить живо, увлекательно. Принимая во внимание детскую любовь к романтике приключений, они в ряде случаев сумели придать событиям картины романтическую окраску... Музыка картины — самая сильная ее сторона. Музыка играет ведущую роль во всех событиях. То задушевная, то задорно-стремительная, мелодичная и ясная, она в сочетании со сценами жизни ребят, снятыми в светлых, солнечных тонах... придает произведению радостный, праздничный колорит... "Концерт Бетховена" является одним из наиболее интересных музыкальных детских фильмов советского кино за все годы его развития" (ИБК. Т. 1. С. 181—182).

"Роль Янки в этой картине режиссеры доверили одиннадцатилетнему Марику Тайманову, к тому времени проявившему себя талантливым пианистом, виолончелистом и... отчаянным футболистом. Но исполнителю этой роли необходимо играть на скрипке. И мальчик, щедро одаренный от природы, специально для фильма в двухмесячный срок этому научился! Стоит упомянуть еще об одной грани таланта юного актера: в 1937 году он имел 4-ю категорию по шахматам. С течением времени шахматы станут для него главным делом жизни — имя международного гроссмейстера Марка Евгеньевича Тайманова ныне широко известно" (Резник И. Есть такой фильм // ЗЮ. 20.I.1977).

"Детский... кинематограф считался ответственнейшим участком идеологической работы. Поэтому фильмы для детей тоталитарной эпохи были буквально пронизаны идеологической пропагандой... В этом незамысловатом сюжете присутствует и классовый конфликт, в котором по тогдашней традиции интеллигенту отведена наименее симпатичная роль. Но важнее здесь обычная для такого рода фильмов конфронтационная модель отношений между отцами и детьми. Авторитет родителей по мере возможности низводится до нуля. Безусловное преимущество детей обеспечивается их априорной "чистотой" — рождением после семнадцатого года" (Притуленко В. Тени в раю. Детское кино тоталитарной эпохи // ИК. 1993. № 8. С. 98—107).

Библиография: Рогинская Р. "Концерт Бетховена" // КП. 21.IX.1935; Шмідтгоф В. "Канцэрт Бетховена" // ЛіМ. 7.V.1936; Вакс Л. Неразрешенная тема // Веч. Москва. 3.I. 1937; Кара С. "Концерт Бетховена" // ЛП. 6.I.1937; Крысько Ц. Жыццерадасны фільм // ЧЗ. 18.I.1937; Шмідтгоф В., Гаўронскі М. Заўвагі рэжысёраў // ЧЗ. 18.I.1937; Блейман М., Коварский Н. Вынужденный спор // Кино. 17.III.1937; Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; Красінскі А. У даўгу перад юным гледачом // ЛіМ. 17.IX.1963; ИСК. Т. 2. С. 409—410; СПД. С. 133.

A musical film for children telling a story of two Belarusian schoolboys who study music and who, after overcoming various difficulties, become prize winners of the All-Union contest of young talents. Honorary Diploma at the Paris International Exhibition in 1937 — the first international award given to "Belarusfilm" studio. The part of Yanka was played by M.Taimanov, a would-be world-famous chessplayer. REVIEWS: the authors tried to overcome the flaws in the screenplay, its anecdote-like character; the authors have the knowledge of the cinematographic keyboard, animated cartoons were used with joyfulness and clarity; a great achievement of the Belarusian cinema; taking into account the psychology of young spectators the authors added a romantic flavour to the events; the film continues the tradition of *Merry Guys*, the greatest strength of the film is its music; one of the most interesting Soviet musical films for children; it is based on the confrontation between the generations of fathers and sons as was typical of the epoch.

БАЛТИЙЦЫ (БАЛТЫЙЦЫ) (THE BALTIC MARINES) — звук., ч/б, 9 ч., 2360 м (вар. 1938 г. — 2236 м, нем. вар. 1938 г. — 7 ч., 2168 м, нем. вар. 1938 г. —1985 м), в/э 7.XII.1937 г.

Др. назв. "Дивизион славы".

Сц. А.Зеновин [Зиновьев], А.Штейн; реж. **Александр Файнциммер**; оп. А.Роговский, С.Беляев; худ. К.Карташев, В.Первунин, Ю.Швец; комп. В.Щербачев; звукооп. Н.Косарев; сореж. по монт. А.Сецко. В ролях: Б.Ливанов (Вихорев), Г.Инютина (Глафира), К.Богданов (Колька), Л.Вивьен (Ростовцев), В.Сафронов (Вавилов), Л.Кмит (Колесов), В.Крюгер (Жезлов), П.Гофман (Безенчук, рулевой), В.Уральский (Харитоныч, машинист), К.Сорокин (вестовой), П.Кириллов (Дитрих), К.Матросов (Лаврецкий).

Фильм восстановлен на к/с "Ленфильм" в 1971 г. (8 ч., 2141 м, в/э 26.X.1971).

Историко-революционный фильм.

1918 год. Вокруг советской республики сжимается кольцо интервенции. Большинство моряков ушли на фронт. Кронштадт опустел. Флот стоит в гавани. С фронта возвращается бывший матрос эсминца "Гавриил" Вихорев, встречается с женой Глафирой, сыном Колькой, товарищем — комендором Жезловым. Член реввоенсовета Вавилов назначает его комиссаром дивизиона эсминцев — надо создавать сильный флот, укреплять большевистскую дисциплину. Возмущенный анархизмом моряков, в том числе Жезлова — председателя судового комитета, командир "Гавриила" Ростовцев собирается уйти с корабля. Вихорев уговаривает его остаться, чтобы вместе защищать родину, и назначает командиром дивизиона. С кораблей списываются недисциплинированные матросы... 1919 год. К Кронштадту подходит английская эскадра. Дивизион эсминцев во главе с "Гавриилом" вступает в бой. В результате диверсии офицеров-заговорщиков Дитриха и Лаврецкого выходят из строя котлы корабля. Вихорев под огнем устраняет повреждение. Команда "Гавриила" поражает флагман врага. Англичане уходят. Приходит радиограмма от Вавилова с приказом высадить десант моряков в помощь гарнизону форта "Серая лошадь", где вспыхнул мятеж. Вихорев назначается его командиром. Восстает и форт "Красная горка". Положение тяжелое. Лаврецкий уговаривает Ростовцева присоединиться к мятежу. Тот отказывается. Лаврецкий пытается его застрелить, но его самого убивает услышавший их разговор Жезлов. Выполняя директивы Сталина, десант моряков атакует форты с суши, корабли — с моря. Мятеж подавлен. Вавилов приказывает Ростовцеву и Вихореву ставить мины, чтобы закрыть с моря путь на Петроград Юденичу. Неразоблаченный Дитрих приезжает на "Гавриил" из штаба с планом минного поля, но когда корабли уже находятся в море, он узнает, что его друзья-заговорщики подменили план, чтобы красные эсминцы погибли на английских минах. В страхе он сообщает все, что ему известно о предстоящем десанте войск Антанты, Вихореву. "Гавриил" подрывается на мине. Вихорев приказывает сигнальщику Колесову передавать экстренное сообщение на другие корабли. Часть матросов, в том числе Жезлов, которому Вихорев передает пакет для штаба, спасается на шлюпках. Уходит под воду "Гавриил", а с ним поющие "Интернационал" Вихорев, Ростовцев, Колесов, их боевые товарищи, выполнившие свой долг перед революцией. Залпы линкора под командованием Вавилова накрывают десант врага.



Л.Вивьен — Ростовцев, Б.Ливанов — Вихорев

"Чапаеў", "Мы з Кранштата", "Дэпутат Балтыкі", "Ленін у Кастрычніку" — вось мастацкія манументы эпохі, па якіх будуць вывучаць гісторыю Кастрычніка. У радзе іх ганаровае і заслужанае месца займае... карціна "Балтыйцы". Гэта карціна ўдала працягвае сабою... лінію народнай гераічнай эпапеі, якая заняла вядучае месца сярод іншых жанраў нашага кіномастацтва. Вядучае становішча гэтага жанра не выпадковае. Гераічны вобраз — арганічная аснова савецкага мастацтва. Ён узбройвае і натхняе волю і пачуццё мільённых мас гледачоў на будучыя гераічныя баі. Гэту карціну нельга глядзець без таго хвалявання, якое напаўняе сэрца гордасцю за радзіму і за партыю, якая выратавала яе ад жалезнай пятлі інтэрвенцыі... Акторы глыбока прасякнуліся гераічным зместам тэмы і стварылі вобразы вялікай мастацкай сілы. Можна смела сказаць, што роля Віхарава — самая лепшая ўдача ў кіно... Б.Ліванава... Віхараў па праву зойме сваё ганаровае месца ў галерэі гераічных вобразаў савецкай кінематаграфіі... З пункту погляду рэжысёрскай работы карціна... стаіць на высокім прафесіянальным узроўні. Асобныя ж сцэны, як атака мінных катэраў, узяцце форта "Шэры конь", разгром дэсанта і затапленне эсмінца "Гаўрыіла" — па свайму рэжысёрскаму майстэрству перавышаюць многія ўзоры савецкай кінематаграфіі... "Балтыйцы" — вялікая і радасная ўдача" (Губарэвіч К. "Балтыйцы" // ЛіМ. 5.XII.1937).

"Фильм подкупает зрителя своей большой художественной простотой, искренностью, высоким идейным содержанием, мастерской игрой актеров... Картина ярко показывает, как гениальное руководство товарища Сталина обеспечило ликвидацию мятежа на фронтах... Фильм воспитывает у зрителя чувство советского патриотизма, храбрость, самоотверженность, мужество — качества, необходимые при труде и обороне родины" (Виноградов Б. Выдающийся фильм // СБ. 11.XII.1937).

"...Я хацеў стварыць абаронны фільм, які мабілізуе свядомасць мас на справу абароны соцыялістычнай бацькаўшчыны, выхоўвае бязмежную адданасць радзіме і рэвалюцыі" (Файнцымер А. Абаронны фільм // ЛіМ. 28.XII.1937).

"Прада мной, як аўтарам фільма, стаяла задача... паказаць страснасць перакананняў герояў фільма, непахісную

волю іх да перамогі над ворагам (інтэрвентамі), любоў да радзімы і палкую нянавісць да ўсяго, што тармазіла справу рэвалюцыі. Аўтарскі замысел будучага фільма выношваўся мною на працягу васьмі год. Рэалізацыя гэтага замысла ў сцэнарнай форме прадаўжалася два гады. За гэты перыяд вывучана шмат гістарычных матэрыялаў, праведзена шмат сустрэч і гутарак з удзельнікамі і сведкамі гістарычных падзей, паказаных у фільме, адабрана самае істотнае і галоўнае, і ў рэзультаце перад гледачом эканомным, характэрным для той эпохі дыялагам, учынкамі герояў, адлюстраванымі ў простай рэалістычнай форме, паказам падзей ва ўсёй іх гістарычнай праўдзе — раскрываецца адна з бліскучых, хвалюючых старонак гераічнага мінулага чырвонасцяжнага балтыйскага флоту. Самае каштоўнае ў карціне — гэта акторская ігра. Ансамбль актораў з гонарам справіўся са сваёй задачай... Энтузіязм, з якім працавалі ўсе акторы, любоў іх да сцэнарыя, шчырае захапленне сапраўдным гераізмам бальшэвікоў-маракоў адлюстроўваемай у фільме эпохі — усё гэта дапамагло ім стварыць галерэю рэалістычных вобразаў, правільную сістэму ўзаемаўздзеяння іх на гледача, пазбегнуць фальшы і фармалістычных тэндэнцый, на якія хварэў у свой час рэжысёр" (Зеновін А. Слова драматурга // ЛіМ. 28.XII.1937).

"Мастерство режиссера и оператора... позволило показать советские корабли так, что эти грозные боевые механизмы кажутся одухотворенными существами... Показ сцен морского боя, штурма форта, разгрома десанта сделан с исключительной силой. С той же убедительностью показаны ... и "балтийцы" — люди, строившие советский флот... [Фильм] не только воскрешает славные страницы прошлого, суровую романтику советской Балтики, легендарные образы героев-краснофлотцев. Эта картина учит зрителя мужеству, воспитывает в нем любовь к советской родине, заражает уверенностью в неприступности советских границ, в силе и мощи нашего славного красного флота" (Дорохов А. Фильм о большевистском флоте // Смена. 3.I.1938).

"Положительный советский герой находит в фильме... свое новое воплощение... В первых же кадрах он предстает несгибаемым большевиком, сильным, волевым человеком, разбирающимся во всей сложности политических и военных задач... В нем нет черт бунтарства, анархичности, размашистой удали, стихийности... И вместе с тем образ комиссара подлинно динамичен. Сравним комиссара в первых частях фильма и комиссара в финале. "Новых" качеств комиссар не приобретает, "старые", замечательные качества вырастают до таких пределов, что перед нами как бы новый человек. Комиссар в конце фильма — государственный деятель. Мы далеки от поверхностного сравнения "Балтийцев" со знаменитым фильмом "Мы из Кронштадта"... Важнее отметить общие стилистические принципы, которые роднят эти два фильма. Их сближает патетическая романтика, соединенная с реалистической обрисовкой людей и событий, постановкой больших социальных проблем. Их сближает глубина разработки темы и подлинная страстная партийность... Наконец, общими... являются изобразительные средства: лаконичные, приподнятые... Диалог фильма — одно из его серьезных достоинств. Диалог живой, скупой и выразительный, лишенный "описательных" элементов... рисующий характеры и страсти, раскрывающий образы, двигающий события. Стилистика операторской работы... лишена назойливой орнаментальности. Построение кадра выверено и лаконично. Изобразительные возможности материала использованы до предела. Особенно хороши суровые и поэтичные пейзажи Балтики. Работа режиссера... по сравнению с его прежними постановками, не лишенными формалистического эстетства, обладает новыми качествами... А.Файнциммер сумел не увлечься внешними возможностями "морской картины", он пошел вглубь, пошел по линии разработки монументальных образов, больших характеров" (Бродянский Б. Поэма о мужестве // Кино. 5.I.1938).

"...Картина идет вся в превосходном тоне. Чтобы развить свою отличную мысль, авторы "призывают в действие живые лица"... Одна из труднейших и благороднейших задач искусства — показать превращение, возрождение человеческой натуры. Авторы в этой области хорошо поработали... Именно так было в жизни, и правдивость рассказа увлекает нас. Пусть "Балтийцы" иногда напоминают... "Мы из Кронштадта", — это ничуть не умаляет достоинства картины, тем более, что в "Балтийцах" действие развивается естественней, а потому и более волнует... Великолепнейший дебют! Темпераментный, но умно-бережливый в мимике и жестах актер [Л.Вивьен] создал просто незабываемый образ" (Гехт С. Верный сколок с природы // ЛГ. 27.I.1938).

"...Простой, суровый, подлинно морской фильм... Искусство кино больше, чем какое-либо другое, по своей природе может синтезировать эти два жанра [эпос и драму], сочетая огромные события и пространства с отображением интимных переживаний людей, с показом мельчайших деталей... Драматургия "Балтийцев" принципиально близка по своей основе к драматургии "Чапаева". Эмоциональная сила этого фильма определяется стремлением раскрыть характеры во внутренних и внешних конфликтах, стремлением передать внутренний мир героя через внешний поступок. По своим жанровым свойствам фильм "Балтийцы" — это драма. Если в "Мы из Кронштадта" на первый план были выдвинуты черты эпопеи, то в "Балтийцах" доминирующим началом является крепкое драматургическое построение вещи и стремление раскрыть исторические события через типичные для эпохи характеры... Образ Ростовцева, передавая типичные черты, все же еще не является достаточно живым. Мы верим поступкам Ростовцева, мы знаем, что именно так он должен себя вести, но внутренний мир его остается для нас нераскрытым... И от этого образ Ростовцева проигрывает, в особенности в сравнении с образом Вихорева, отличающимся теплотой. Этот недостаток драматургии фильма, хотя и в меньшей степени, сказался и на других его образах. Ряд внешне правдивых и верных поступков героев, однако, недостаточно подкреплен и мотивирован их переживаниями. Авторам не удалось полностью сочетать правдивость выведенных ими положений с большой остротой и страстностью переживаний своих героев. Отсюда идет некоторая разорванность эпизодов" (Маневич И. Традиции красного флота // ИК. 1938. № 2. С. 30—34).

"Фильм строился на тех же исторических событиях, которые были положены в основу картины "Мы из Кронштадта". Поставленный режиссерски грамотно по профессионально написанному сценарию, отличающийся хорошей актерской игрой... этот фильм пользовался успехом у зрителей и бесспорно имел воспитательное значение. Однако авторам "Балтийцев" не удалось сказать ничего нового по сравнению с работой Вс.Вишневского и Е.Дзигана" (ИСК. Т. 2. С. 411—412).

Библиография: Ачысціць Белдзяржкіно ад контррэвалюцыйнага ахвосця // ЛіМ. 6.VIII.1937; Зельцер И. "Балтийцы" // Кино. 4.X.1937; Шамшур П. Наш добры знаёмы // ЛіМ. 7—8.XI.1937; Мануильский М. Героические дни // Правда. 20.XI.1937; Корчагин А. "Балтийцы" // Кино. 22.XI.1937; Седякин А. "Балтийцы" // Кино. 1.XII.1937; Коломаров Б. "Балтийцы" // КГ. 22.XII.1937; Кригер Е. "Балтийцы" // Известия. 26.XII.1937; Левшин А. "Балтийцы" // УГ. 29.XI.1937; Морозовский Л., Явич Л. Красный флот в годы гражданской войны // Красная армия и Военно-морской флот на экране. М.-Л., 1938. С. 37—42; РБ. 1938. № 1—2. С. 5; РБ. 1938. № 4. С. 10; ОИСК. Т. 2. С. 701; ИБК. Т. 1. С. 182—188; Штейн А. Экран, сцена, жизнь // ИК. 1974. № 12. С. 90—129; ЭГН. С. 105—108; СПД. С. 134.

A historical revolutionary film about the participation of Kronstadt sailers in the defence of the city in the years of the Civil War. Directed by the famous Belarusian director

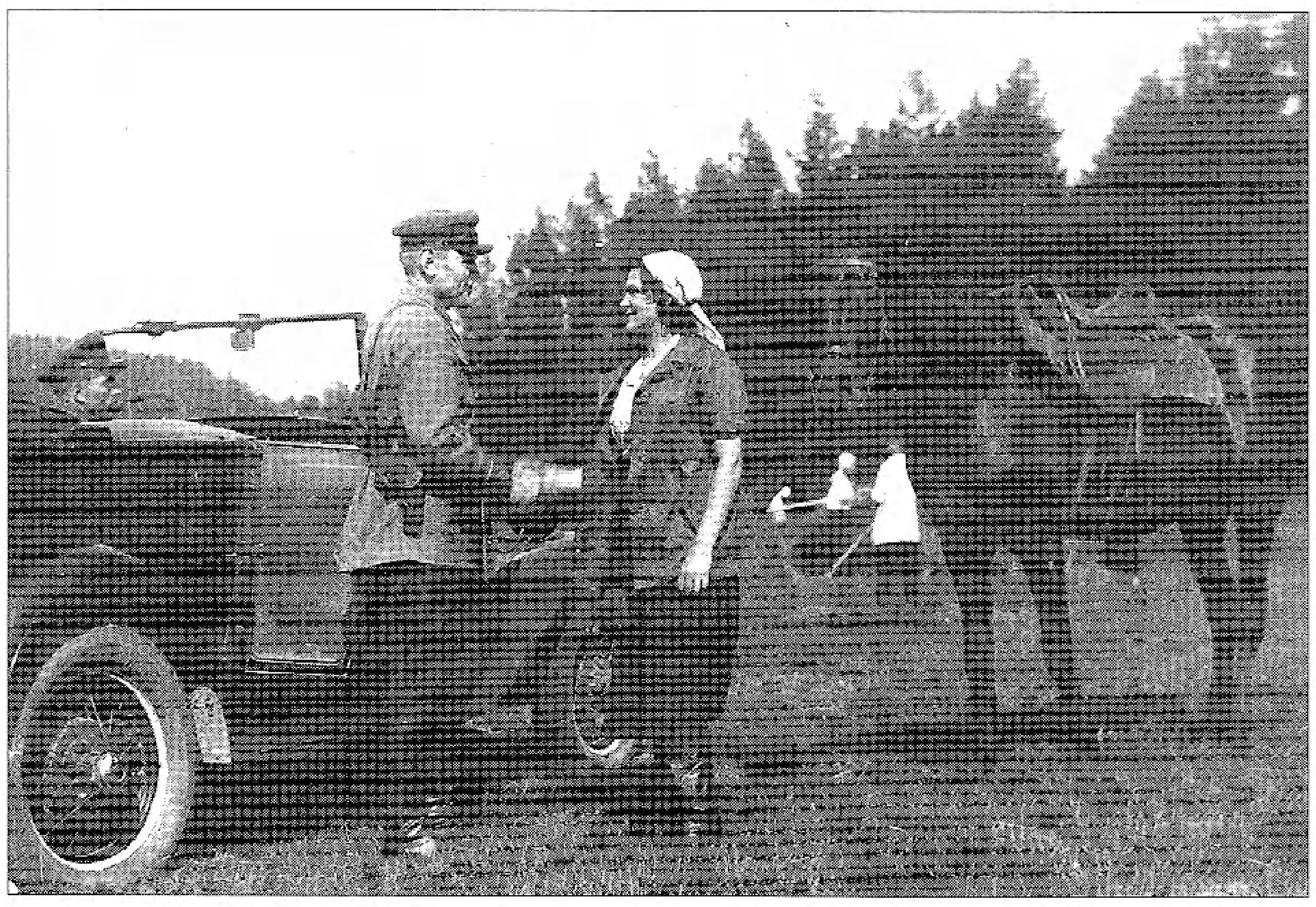
A.Feinzimmer. REVIEWS: the film successfully develops the traditions of the heroic folk epic which became the leading genre in the Soviet cinematography of those years; the dramatic composition of the film reminds that of the film *Chapayev*: historical events are shown through typical characters but their inner world is not revealed; the film is made in the manner of *We Are from Kronstadt*; wonderful, unforgettable characters were created by Livanov and Vivien.

ДОЧЬ РОДИНЫ (ДАЧКА РАДЗІМЫ) (DAUGHTER OF HER COUNTRY) — звук., ч/б, 8 ч., 1921 м (вар. 1938 г. — 1930 м, нем. вар. 1938 г. — 7 ч., 1873 м), в/э 19.XI.1937 г.

Сц. И.Зельцер, реж. **Владимир Корш-Саблин**; сореж. И.Шапиро; оп. Б.Рябов, Е.Шапиро; худ. В.Покровский; комп. И.Дунаевский; звукооп. К.Познышев, В.Попов. В ролях: М.Болдуман (Боровой), М.Блюменталь-Тамарина (бабка Марфа), А.Чистяков (дед Андрон), З.Карпова (Паша), Г.Мичурин (Игнат), И.Коваль-Самборский (Горбатюк), Р.Свердлова (Оля, колхозница), К.Скраубе (Кастусь, младший командир-отпускник), Ю.Толубеев (председатель собрания), С.Колоков, К.Сорокин (колхозники).

Приключенческий фильм.

В одном из приграничных колхозов под руководством коменданта погранучастка Борового проходят занятия ворошиловских всадников. Председатель колхоза Паша побеждает в скачках бригадира Игната. Вскоре на территории колхоза должны состояться осенние маневры Красной Армии. Из-за границы сюда пробираются двое нарушителей, чтобы собрать шпионские сведения и сорвать маневры. Бдительный пастух дед Андрон замечает чужака. С помощью колхозников пограничники прочесывают лес. Паша обнаруживает одного из шпионов. Его задерживают. Другой, Горбатюк, находит приют в хате Игната, который в годы гражданской войны, будучи партизаном, попал в плен к немцам, выдал командира отряда — отца Паши и стал агентом германской разведки. Выясняется, что все другие люди Горбатюка высланы как кулаки, и он требует, чтобы собрать необходимые сведения и отравить колодцы в районе маневров ему помог Игнат. Между тем Горбатюка случайно замечают деревенские дети. Во время праздника урожая "Дожинки" с вражеской территории кому-то подаются световые сигналы. Боровой догадывается, что шпион скрывается в колхозе, и подозревает Игната. Однако Паша доверяет своему ближайшему помощнику, помогавшему растить ее после гибели отца. При попытке задержать незнакомца, которому Игнат передал шпионские сведения, погибает дед Андрон. Но пограничники задерживают нарушителя. Игнат в панике и хочет бежать за границу. Горбатюк, вернувшийся из города, где агентура врага также провалена, против. Посланный в дозор, Игнат решает убить его якобы при переходе границы и тем самым реабилитировать себя. Но Горбатюка арестовывают в его хате. Паша узнает об этом и разыскивает Игната. Не видя иного выхода, он пытается убить Пашу, сообщив ей правду об отце. В завязавшейся схватке Игнат ранит Пашу, но его убивает подоспевший Боровой. В финале Боровой говорит Паше: "Ты забыла, что нас окружают не только друзья, но и враги. Враг гораздо хитрее и умнее, чем мы привыкли считать... У большевика не может быть ватное сердце. Добей врага, иначе он убьет тебя". В колхоз на маневры приходят части Красной Армии.



М.Болдуман — Боровой, З.Карпова — Паша

"...Нужный и актуальный фильм. Картина смотрится с интересом. Замечательно сделаны сцены радостного праздника в колхозе с прекрасными белорусскими народными танцами. Этот эпизод дышит подлинным оптимизмом; зритель видит, что никаким врагам не поколебать устоев счастливой колхозной жизни... Запоминающийся и правдивый образ заклятого врага народа... создает артист Мичурин... Образы других диверсантов... схематичны. По своему внешнему виду эти шпионы резко отличаются от всех окружающих: они бродят с маузерами и компасами в руках, без толку бегают в приграничном лесу, производя впечатление психопатов. На самом деле враг гораздо хитрее и коварнее. Чрезвычайно наивно выглядит в фильме шпионская сигнализация из-за границы. Среди бела дня оттуда начинает действовать гелиограф, причем передача производится на простой азбуке Морзе. Все присутствующие на празднике могут видеть эти яркие вспышки. Однако на них обращают внимание почему-то только Боровой, Паша и Игнат... Более удались авторам положительные образы. Комендант погранучастка Боровой показан зорким чекистом, разоблачающим и ликвидирующим врагов... Простой и чуткий товарищ — друг бойцов и колхозников — прекрасный тип командира-наркомвнудельца... З.Карпова сумела создать лиричный и обаятельный образ председателя колхоза Паши... Р.Блюменталь-Тамарина... дала еще одно доказательство своего высокого мастерства. Слова ее, обращенные к товарищу Сталину, правдиво отражают любовь народа к своему великому другу и вождю" (Бельский Б. "Дочь родины" // Кино. 22.XI.1937).

"Фильм смотрится легко. Зритель следит за развитием действия с интересом. Драматургически фильм построен очень остро. Образ и действия врага нисколько не упрощены, нисколько не ослаблены. Он ловко заметает следы, пытается обмануть бдительность советских людей. И если все же не удается врагу его мерзкое дело — объясняется это не его глупостью или неумелостью, а тем, что непобедима воля советского народа, тем, что непреодолима великая сила единения Красной Армии, наших пограничных частей с народом, тем, что никто не может обмануть бдительность народа, который охраняет границы своей родины, как свое счастье... Фильм учит распознавать врага, призывает к неустанной бдительности... Неудачны... слащаво-лубочные сцены колхозного праздника: зажиточные колхозники изображены какими-то опереточными пейзанами. Даже белорусский народный танец "Лявониха" в сцене колхозного праздника походит на... псевдонародный балет" (Карсов С. "Дочь родины" // ЛП. 26.XI.1937).

"Карціна выключна актуальна і злобадзённа адлюстроўвае барацьбу совецкага народа з агентурай фашызма. Практыка гэтай барацьбы падказала аўтарам... вострадраматычны сюжэт, пабудаваны на надзвычай тыповым факце сёнешняй класавай барацьбы з ворагамі народа... У гісторыі гэтай [Гната] гібелі, як у кроплі вады, адлюстраваўся лёс разгромленых і сцёртых з совецкай зямлі трацкісцка-бухарынскіх банд і ўсяго фашысцкага ахвосця. Вялікім і хвалюючым вобразам праходзіць праз усю карціну вобраз сёнешняга беларускага пагранічнага калгаса. Нягледзячы на подлую падрыўную работу ворагаў, якія імкнуліся вырваць з-пад уплыву партыі і совецкай улады беларускае калгаснае сялянства і падарваць магутнасць калгасаў, калгаснікі жывуць радасным і заможным жыццём. Цяпер, як ніколі, калгаснікі любяць сваю шчаслівую квітнеючую радзіму і разам з пагранічнікамі старанна аберагаюць свяшчэнную недатыкальнасць совецкіх рубяжоў... Разам з тым карціна не пазбаўлена... недахопаў. Сцэнарысту, напрыклад, ніяк не ўдалося звязаць з сюжэтам карціны такія два вобразы, як Оля і Косця. Гэтая лірычная пара праходзіць паралельнай сюжэту лініяй. Акторы і рэжысёр засалодзілі гэтыя вобразы патачнай лірыкай і ператварылі іх у наіўны лубок. Манеўры ў карціне зусім не да месца. У пагранічнай паласе манеўры ніколі не адбываюцца. Не ўдалося аўтарам звязаць з дзеяй і пісьмо беларускага народа вялікаму Сталіну. Эпізоды з пісьмом характарызуюць сабой толькі час і абстаноўку дзеі. І толькі непадкупная шчырасць... Блюменталь-Тамарынай у вобразе бабкі Марфы, якую калгас пасылае ў Менск вышываць пісьмо праваднру, робіць гэтыя эпізоды больш-менш натуральнымі... У ігрыактораў Мічурына і Каваль-Самборскага адчуваецца няўпэўненасць, скаванасць, а месцамі і поўная адсутнасць выражэння ўнутраных пачуццяў... Тэма патрабуе больш глыбокага раскрыцця" (Губарэвіч К. "Дачка Радзімы" // ЛіМ. 10.I.1938).

"Даже из беглого "прохода" по сюжету очевиден характер драматургии и режиссуры — несложное разрешение привычных ситуаций, переплетение стилей лирической киноповести и "шпионско-приключенческого" фильма. Объединяя их, режиссер отвлекается от главной задачи — создания образа передовой современницы. Обаятельная и энергичная Паша осталась героиней фильма более функционально, нежели по значительности ее образа. Провозглашенный в названии лейтмотив выражен иллюстративно, без углубления в психологические аспекты сюжетных ситуаций. Тем не менее картина имела успех... Она затрагивала актуальную тему, привлекала зрелищностью, жизнеутверждающим пафосом... Если говорить об истоках очевидной в корш-саблиновских фильмах о современности драматургически неоправданной красивости, то они глубже, чем профессиональные просчеты. В теории искусства, творческой практике тех лет преобладали тенденции одностороннего показа жизни" (КДвЖ. С. 65—66).

Библиография: Хадкевіч Т. "Дачка радзімы" // Звязда. 5.I.1938; РБ. 1937. № 11—12. С. 11; РБ. 1938. № 3. С. 5; ОИСК. Т. 2. С. 41; ИБК. Т. 1. С. 168—170; ИСК. Т. 2. С. 406—407; СПД. С. 132—133.

An adventure film about the struggle of the borderguards and local collective farmers with spies. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. REVIEWS: a lyrical story is permeated with spy film adventures which prevented the authors from creating the character of a progressive Soviet woman; the film was a success because of its spectacular nature; the film with a sharp dramatic plot reflects the struggle of the Soviet people with nazi agents, with the enemies of the people but the topic requires a deeper interpretation.

СОЛОВЕЙ (САЛАВЕЙ) (NIGHTINGALE) — звук., ч/б, 7 ч., 1811 м (вар. 1937 г. — 1750 м), в/э 5.XI.1937 г.

Сц. З.Бядуля, Н.Таубе; реж. **Эдуард Аршанский;** сореж. Б.Жемчужников; оп. С.Иванов; худ. С.Мандель; комп. Р.Мервольф; звукооп. Н.Косарев, Б.Кореньков. В ролях: П.Масоха (Сымон), В.Гардин (Вашемирский), М.Стрелкова (Ядвига), Н.Арди (Ганка), Н.Надемский (Каспар), Ф.Чагин (Язэп), А.Костричкин (Волдыевский), В.Кабатченко (тивун), С.Азанчевский (ксендз), В.Касторский (губернатор), Т.Савва (художественный свист).

Социально-историческая драма.

Экранизация одноименной повести белорусского писателя Змитрока Бядули (1927).

Первая половина XIX века. Беглый крепостной крестьянин Сымон, которого за способность подражать голосам птиц и животных прозвали Соловьем, возвращается в родные места, где не был 3 года. От любимой девушки Ганки он узнает, что его отец умер от пыток гайдуков панны Ядвиги, сестры хозяина, а родную деревню паны хотят перенести на неудобицу, чтобы поставить на ее месте винокуренный завод. Возмущенный Сымон, завидев пролетку панны Ядвиги, имитирует вой волка. Испуганные лошади несут, и панна выпадает из пролетки. Слуги хватают Сымона и приводят в имение. Но прежде, чем отправить пороть на конюшню, ему велят показать свое искусство. (Пан Вашемирский содержит крепостной театр, тратя на него все деньги. Чтобы поправить дела, его сестра, которая, по существу, правит имением, и собирается построить винокурню.) Сымон воет волком, свистит соловьем, изображает пана, и восхищенный Вашемирский вместо наказания берет его в театр. Вскоре на своих именинах он дает спектакль для гостей. Придя по дедовскому обычаю поздравить пана, крестьяне подносят ему вместо каравая камень и просят защиты от его произвола у губернатора. Тот велит их выгнать и арестовать. С криком "ку-ка-ре-ку!" Сымон срывает спектакль, а когда панские слуги приходят за ним и жалобщиками в деревню, призывает крестьян к бунту. Добыв оружие в панском арсенале, они громят имение. Панна Ядвига обещает простить крестьян, если они прекратят бунтовать. Заметив колебания среди крестьян,



П.Масоха (в центре) — Соловей

Сымон стреляет в панов. Однако ксендз успевает послать панского тивуна за помощью. Когда карательный отряд подходит к имению, восставшие во главе с Сымоном уходят в леса. На берегу Днепра их настигает погоня. Сымон организует засаду, задерживает солдат, но сам гибнет. Крестьяне успевают переправиться на другой берег и уходят дальше.

“Чым жа... адзначыць беларуская кінематаграфія юбілейны год савецкай улады?.. “Салавей” — першая спроба ў беларускай кінематаграфіі даць сапраўдную, гістарычна-праўдзівую карціну пра вызваленчы рух сялянства ў XIX стагоддзі — у процівагу нацдэмаўскай карціне “Кастусь Каліноўскі”, сказіўшай гэты рух” (Конік Д. Беларуская кінематаграфія да XX-годдзя Кастрычніка // ЛіМ. 24.VIII.1937).

“Распрацоўка матэрыялаў гісторыі, расказ моваю яркіх і праўдзівых вобразаў аб мінулым — адна з істотнейшых задач мастацтва і, у прыватнасці, кіно. Малюнкі мінулага ўзбуджаюць нянавісць да дзён прыгнёту і бяспраўя, да гвалтаўнікоў і эксплуататараў. І з новай сілай узнікае гарачая любоў да нашых шчаслівых дзён, да нашай сацыялістычнай радзімы... Досыць бедная рэжысёрская распрацоўка і невысокае майстэрства акторскага выканання не раскрылі ўсіх магчымасцей багатага матэрыялу фільма... Рэжысёр... не здолеў разгарнуць малюнкаў паказу прыгона — даць тыповыя рысы жыцця і працы прыгонных, што асабліва моцна павінна было прагучэць, як кантраст паказанай панскай раскошы, здабытай крывей і потам сялян. Выканаўцы асноўных роляў не знайшлі патрэбных фарбаў для стварэння закончаных поўнакроўных вобразаў. Асноўны персанаж фільма... не ўстае перад гледачом як сапраўдны народны герой, валявы кіраўнік паўстаўшых. Актор не знайшоў для гэтага тыповых рыс. Праўда, Сымон ярка выяўляе мужнасць і геройства ў фінале, але ж гэта раскрываецца не майстэрствам актора, а распрацоўкай самой тэмы. Пазбаўлены тыповых, характэрных рыс вобраз Ганкі. Няма поўнай выразнасці і ў трактоўцы вобразаў Вашэмірскіх. Вылучаецца толькі закончанасцю і тыповасцю селянін Язэп, які павёў атрад пасля смерці Сымона. Пры больш глыбокай працы выканаўцаў над вобразамі, больш смелай і шырэйшай рэжысёрскай распрацоўцы гэты фільм мог стаць выдатнай з’явай для нашага кіно. Аб творчых здольнасцях і вялікіх магчымасцях творцаў фільма сведчыць сапраўды мастацка зробленыя драматычна напружаныя кадры — песня на руінах, пачатак паўстання, фінал. Але і зробленая праца... мае вартасць для гледача” (Юр Р. “Салавей” // ЛіМ. 16.XI.1937).

“[Гістарычныя карціны] павінны знаёміць гледача з жудаснай сапраўднасцю мінулага, выхоўваць у яго свяшчэнную нянавісць да капіталістычнага свету, да трацкісцка-бухарынскіх бандытаў, якія імкнуцца аднавіць мінулае... Фільм не апраўдаў надзеі гледача. Нягледзячы на рад удалых месц у паказе асобных вобразаў, дзеянняў, відаў, — карціна ўвогуле слабая... Глядач увесь час з нецярпеннем чакае малюнкаў з жыцця сялян, іх рабскай працы, быту, іх узаемаадносін з панамі. А бачыць прыгоды тэатра, капрызы панны, жыццё памешчыкаў... Таму і нянавісць сялян, якая выліваецца ў паўстанне, як бы не апраўдваецца развіццём падзей. Адзін з асноўных вобразаў — пан Вышэмірскі — паказан дабрадушным і вясёлым чалавекам. Ён глыбока захапляецца сваім тэатрам. У ім не адчуваецца лютай класавай нянавісці да сялян, адсутнічае панскае свавольства... Вобраз пана паўстае як вобраз дабрадушнага, бяззлобнага чалавека. Гэта, безумоўна, адыход ад сапраўднасці. Вобраз павінен быць тыповым, абагульняючым. А хіба дабрадушнасць прыгонніка-памешчыка — тыповасць?.. Па сацыяльнай выразнасці найбольш выгадныя моманты ў фільме... сумная песня жанчыны на фоне раскіданага сялянскага паселішча і паўстанне... Фільм трэба перапрацаваць. Ён павінен паказваць сапраўдны малюнак мінулага і мець вялікае выхаваўчае значэнне” (А.Б.“Салавей” // ЧЗ. 12.XI.1938).

“Насыщенный острыми драматическими столкновениями сюжет, яркие характеры героев повести создавали богатые возможности для интересного кинопроизведения о далеком прошлом белорусского народа. Однако картина оказалась чрезвычайно поверхностной, иллюстративной. Стремясь во что бы то ни стало “революционизировать” повесть, авторы с вульгарно-социологических позиций переработали ее в сценарий. В результате, утратив историческую конкретность и художественные достоинства оригинала, фильм наполнился кинематографическими штампами” (ИСК. Т. 2. С. 411).

Библиография: Коник Д. Быстрее ликвидировать последствия вредительства // Кино. 28.VII.1937; Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; Губарэвіч К. За далейшы росквіт беларускай кінематаграфіі // ЛіМ. 6.II.1938; ИБК. Т. 1. С. 199; СПД. С. 133—134; КИК. С. 62.

A social historical drama based on the story by the famous Belarusian writer Z.Biadulya about the leader of a peasant uprising who was a serf by the nickname of *Nightingale*. REVIEWS: in spite of a number of powerful scenes the film has a lot of weaknesses: instead of showing the life of landlords; the protagonist is not shown as a true folk hero; the film is characterized by the vulgar sociological approach to things; the story was “revolutionized”.

1938

МАСКА (МАСКА) (THE MASK) — звук., ч/б, 3 ч., 725 м, в/э 26.VIII.1938 г.

Сц. и реж. **Сергей Сплошнов**; оп. Д.Шлюглейт; худ. П.Бетаки; комп. В.Желобинский; звукооп. К.Познышев. В ролях: С.Каюков (Егор Николаевич Пятигоров), В.Полицеймако (Евстрат Спиридонович), В.Таскин (Жестяков), К.Адашевский (Белебухин), П.Гофман (старшина клуба), И.Назаров (лакей), А.Бениаминов (дирижер), Н.Литвинов (толстяк).

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1971 г. (3 ч., 713 м).

Комическая киноновелла.

Экранизация одноименного рассказа А.П.Чехова (1884).

На бале-маскараде в клубе провинциального городка неизвестный в маске устраивает дебош в читальне. Он издевается над публикой, оскорбляет даже директора банка Жестякова и полицмейстера Евстрата Спиридоновича. Когда же дебошира пытаются связать, чтобы доставить в участок, он срывает маску, и присутствующие с ужасом узнают в нем местного миллионера Пятигорова — "благодетеля" города. Возмущение публики сменяется заискиванием. А в конце вечера "сливки общества" с подобострастием усаживают совершенно пьяного Пятигорова в экипаж и с почтением отправляют домой.



Кадр из фильма

"Белорусская киностудия первая осмелилась экранизировать в звуковом кино бессмертные образы Чехова" (Губаревич К. 15 лет белорусской советской кинематографии // СБ. 20.II.1940).

"В фильме со всяческими подробностями показан дикий дебош звероподобного купца, тогда как в рассказе Чехова безобразничает человек цивилизованный, известный и уважаемый провинциальным обществом. Тем самым "Маска" лишилась глубокого социального смысла" (ЮСК. С. 296).

"Автору фильмов ["Налим" и "Маска"] в целом удалось сохранить юмор первого и сатирическую остроту второго рассказа, хотя к той и другой картине можно предъявить немало серьезных претензий в отношении художественного решения отдельных эпизодов и образов. Чеховская ирония, осмеяние зачастую отходили в этих фильмах на второй план, уступая основное место чисто комическим моментам" (ИБК. Т. 1. С. 199).

"Налим" и "Маска"... были сделаны неизобретательно, грубовато. Грустная интонация совершенно утрачена, социальный смысл ослаблен" (ИСК. Т. 2. С. 281).

Библиография: Губарэвіч К. Чэхаў на экране // ЛіМ. 6.VII.1938; Роскин А. Чеховская программа на экране // ЛГ. 5.X.1938; ОИСК. Т. 2. С. 468; Высокі Е. Паказ чэхаўскіх фільмаў // ЛіМ. 20.I.1960; Астапенка М. Чэхаўскія творы на экранах // МП. 24.I.1960; Дышиневич В. Чехов и чеховское в киноискусстве // ЗЮ. 27.I.1960; СПД. С. 139—140.

A comic film novelette based on the story by A.P.Chekhov about a row made at a ball in a small provincial town by a local millionaire. REVIEWS: Chekhov's irony and mockery in a number of scenes were replaced by purely comic elements; the screen version of Chekhov's story lost its deep social meaning.

МЕДВЕДЬ (МЯДЗВЕДЗЬ) (THE BEAR) — звук., ч/б, 5 ч., 1236 м, в/э 11.VII.1938 г.

Сц. и реж. **Исидор Анненский**; оп. Е.Шапиро; худ. Л.Путиевская; комп. В.Желобинский, звукооп. К.Познышев. В ролях: О.Андровская (Попова), М.Жаров (Смирнов), И.Пельтцер (Лука).

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1971 г. (5 ч., 1264 м).

Киноводевиль.

Экранизация одноименного водевиля А.П.Чехова (1888).

Елена Ивановна Попова, молодая "вдовушка с ямочками на щеках, помещица", затворилась в своем доме после смерти мужа, зная, впрочем, что он вел далеко не праведный образ жизни и даже изменял ей. Неожиданно траурный покой нарушается вторжением Григория Степановича Смирнова, "нестарого помещика" и "женоненавистника", который явился получить денежный долг по векселю мужа. Елена Ивановна предлагает ему приехать послезавтра, когда вернется из города ее приказчик с деньгами. Но деньги нужны Григорию Степановичу срочно: завтра ему предстоит платеж процентов в земельный банк. Попова сначала сдержанно объясняет свои обстоятельства, но потом, раздраженная упрямством и грубостью Смирнова, велит лакею Луке выгнать незва-



О.Андровская — Попова, М.Жаров — Смирнов

ного гостя вон. Однако старый слуга не в состоянии это сделать. Вконец рассердившись, Елена Ивановна называет Смирнова "грубым медведем, бурбоном, монстром". Оскорбленный Григорий Степанович требует "стреляться". Попова соглашается. Однако за время ссоры "женоненавистник", сам того не замечая, влюбляется в нее, как мальчишка. Со свойственной ему прямотой Григорий Степанович говорит об этом Елене Ивановне и, упав перед ней на колени, предлагает руку и сердце. Ворвавшись в оранжерею (где должны были стреляться господа), чтобы защитить барыню, слуги во главе с Лукой с изумлением видят целующихся героев.

"Кино обычно оперирует большими пространственными масштабами и эффектными изобразительными положениями. Поэтому режиссеру надо было найти особые художественные средства, чтобы чеховский водевиль, построенный исключительно на диалогах, прозвучал в кино реалистично, доходчиво, сохраняя полностью свое содержание и особенности жанра. Режиссер... создал интересный фильм. Средствами киноискусства, хорошим актерским исполнением, игрой вещей и деталей достигнута подлинно реалистическая трактовка классической одноактной "шутки"... Произведению Чехова, достаточно "заигранному" на театральных подмостках, изобилующему актерскими штампами, а в последнее время послужившему объектом мейерхольдовских формалистических экспериментов, возвращена подлинная художественность. Детали играют в фильме, не довлея над актером. Они несут лишь подчиненную роль и создают полное представление о стиле и быте эпохи" (Владимирский Я. "Медведь" Чехова в кино // Веч. Москва. 27.V.1938).

"Прошло немало лет с тех пор, как убедились, что "фотогеничность" — это псевдоним качества операторского мастерства и что все видимое можно снять минимум так же выразительно, как оно выглядит в жизни... Но была еще и теория драматургической "фотогеничности" материала. А она бытует еще и теперь в среде профессионально кинематографической... По этой теории Чехов не принадлежал к разряду писателей, чьи произведения удобны для экранизации. Из всего того, что написал Чехов, выбирались лишь наиболее "фабульные" вещи... Понадобился приход в кино человека, не зараженного суеверием, для того, чтобы в кинематографе в первый раз увидали по-настоящему ярко и широко, без скидок на "специфику", а наоборот, зрительно отлично воплощенное произведение Чехова... Пьеса поставлена в манере театрального спектакля... Оказывается, что степень киносценической условности в манере исполнителя изменяется, прежде всего, в зависимости от содержания произведения, а не от технологической специфики киноискусства. И эта истина, такая же простая и понятная, требовала доказательств! Иная степень условности в работе киноактера объяснялась обычно "точкой зрения аппарата" и только. Однако в "Медведе" Анненского актеры играют, как на сцене, и создают замечательные образы чеховских героев с глубоким интуитивным чувствованием Чехова, стиля и духа эпохи, которым вообще отличается эта картина... И зрителя это не шокирует. Шокировало бы обратное —попытка натурализировать, "обезусловить" манеру игры в спектакле условного содержания — даже перенесенном на экран... В форме живой и забавной Чехов высмеивает далекий для нас монотонный помещичий быт. И как отлично поступил Анненский, что не впал в искушение "морализировать" и, воспользовавшись удобным случаем, "дополнить" Чехова, а лепил образ по чеховскому образцу" (Колин Н. "Медведь" // ИК. 1938. № 7. С. 53—54).

"...Гэта другая у савецкай кінематаграфіі [пасля экранізацыі некалькіх чэхаўскіх навел пад агульнай назвай "Чыны і людзі"] спроба ўдалася... [Хаця] абодва... творы ["Мядзведзь" і "Налім"]... менш за ўсё раскрываюць асноўную тэму чэхаўскай творчасці — паказ чалавека здрабнелага, прыніжанага і маральна знявечанага жыццём царскай Расіі... Усведамляючы, што жартаўлівы вадэвіль "Мядзведзь" пазбаўлен своеасаблівай соцыяльнай вайстрыні, уласцівай большасці твораў Чэхава, рэжысёр пачаў вельмі чула і ўважліва прыслухоўвацца да падтэкста вадэвіля... У вадэвіле і ў карціне асноўнай лініяй праходзіць сутычка двух рознародных пачуццяў. І рэжысёр з акцёрами вельмі ярка і пераканаўча падкрэсліў пошласць і нікчэмнасць гэтых пачуццяў" (Губарэвіч К. Чэхаў на экране // ЛіМ. 6.VII.1938).

"...Сценическое искусство является истинной сущностью и киноискусства. Уберите из кино "театр", и нет художественного фильма, остается хроника или научно-популярные фильмы... Экранизация водевиля... удалась Анненскому только потому, что он главную ставку сделал на искусство актера... Люди на экране кажутся объемными, живыми, как в спектакле... Значит ли это, что здесь нет кинематографа? Наоборот, он есть. Картина насыщена "киноприемами". Но лучший киноприем тот, который не замечаешь... Работа оператора в фильме также направлена на то, чтобы прежде всего помочь актеру... Вся картина снята... светло и радостно. Очень интересна музыка... Она входит в плоть и кровь картины, она — тоже действие, но нашедшее свою музыкальную форму. В работе художника... много вкуса и чувства меры, как и вообще во всей картине" (Коган М. Водевиль на экране // СИ. 14.VII.1938).

"Успех "Медведя" — успех принципиальный, утверждающий новый для кинематографии жанр киноводевиля, открывающий дорогу на экран — веселой шутке, скетчу, миниатюре. Авторам... удалось создать очень живое, яркое и своеобразное зрелище. Тонкая режиссерская работа в сочетании с первоклассной актерской игрой... сохранили внутренний стиль водевиля, аромат чеховской шутки. Чувство хорошего вкуса и такта помогло режиссеру и актерам, пользуясь специфическими средствами кино, вскрыть остроту водевильной ситуации... Это настоящее понимание Чехова не изменяет режиссеру даже в тех сценах, которые дополнительно введены в фильм... Режиссер... постоянно отталкивается от авторского текста и ремарок... Так же правильно поступил режиссер, отказавшись от излишних в данном случае попыток псевдосоциально "углубить" характеры действующих... лиц. Эта попытка, применявшаяся некоторыми режиссерами (вспомним неудачный опыт Вс.Мейерхольда "33 обморока"), была бы заранее обречена на провал, привела бы к опошлению и засушиванию веселой чеховской шутки" (Зиссерман Б. Чеховская шутка на экране // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 38).

"О водевиле же Чехов сам говорил: секрет в том, чтобы писать "вздор". Но под "вздором" Чехов подразумевал только известное отступление от внешнего правдоподобия в интересах более стремительного, яркого и неожиданного развития действия. Вызов мужчиной на дуэль женщины — "вздор". Но помещик Смирнов написан с такой внутренней правдой, шарж этот столь внутренне жизненен, что зритель готов поверить и во "вздор" (Роскин А. Чеховская программа на экране // ЛГ. 5.X.1938).

"Самым лучшим короткометражным чеховским фильмом того времени нужно признать... режиссерский дебют И.Анненского. Режиссер целиком положился на великолепных исполнителей — О.Андровскую и М.Жарова, — лишь несколько разнообразив, по сравнению с театром, места действия. Фильм смотрится как своеобразная "дуэль" актеров: Жаров играет сочно, не боясь нажима, не стесняясь и известных своих трюков с покашливанием и кряканьем, со смачным "пропусканием" рюмочек, с залихватскими взглядами искоса и приплясыванием. Но все

это сделано с таким весельем, с такой искренней увлеченностью, что выглядит ни чрезмерным, ни грубоватым. Андровская играет тоньше, с мхатовской серьезностью, что не лишает образ ни легкости, ни комизма. Столкновение грубоватой мужественности с коварной женственностью, переплетение фанфаронства, лукавства, позерства, бравады с подлинными, искренними чувствами было проведено талантливыми артистами с мастерством и точностью, достойной Чехова" (ИСК. Т. 2. С. 281).

Библиография: Губарэвіч К. За далейшы росквіт беларускай кінематаграфіі // ЛіМ. 6.II.1938; Краспоставский М. Чеховский водевиль на экране // Кино. 29.V.1938; ОИСК. Т. 2. С. 29, 468; Высокі Е. Паказ чэхаўскіх фільмаў // ЛіМ. 20.I.1960; Астапенка М. Чэхаўскія творы на экранах // МП. 24.I.1960; Дышиневич В. Чехов и чеховское в киноискусстве // ЗЮ. 27.I.1960; ЮСК. С. 296—297; ИБК. С. 199—202; СПД. С. 139—140.

A comedy based on A.P.Chekhov's vaudeville about a quarrel about money which involved a young widow and her late husband's friend who finally fell in love with each other. REVIEWS: the success of the film was important in principle because it paved the way for new genres in the film art; the subtle work of the director who used specific cinematographic means is combined with the supreme skills of the actors; this short film became a favourite with the audiences for many long years.

НАЛИМ (МЯНТУЗ) (THE BURBOT) — звук., ч/б, 1 ч., 320 м, в/э 26.VIII.1938 г.

Сц. и реж. **Сергей Сплошнов**; оп. В.Максимович; худ. П.Горохов; комп. Н.Коган; звукооп. Н.Рогов. В ролях: П.Первушин (Герасим), С.Ануфриев (Любим), С.Тарутько (Василий), Ф.Славский (Ефим), И.Мизжуев (барин).

Комическая кинановелла.

Экранизация одноименного рассказа А.П.Чехова (1885).

Летним днем плотники Герасим и Любим вместо того, чтобы строить барскую купальню, пытаются поймать громадного налима. Однако тот забился под корягу. К незадачливым рыбакам присоединяются пастух Ефим, кучер Василий, сам барин Андрей Андреич. Наконец налим пойман. Но когда все увлеклись созерцанием роскошной рыбы, налим неожиданно выскользнул из рук и был таков.

"Все то, что отличает чеховские сценки... тонкость, изящество, свобода от ремесленнических приемов, естественность и в то же время искусность диалога, словом, все то, что делает "Налим" милым и дорогим нам рассказом, — все это в фильме отпало... И в "Налиме" есть эти чудесные частности, есть этот снег — рассыпанный снег, с которым Чехов сравнивает перистые облака. В фильме "снег" растаял, а с ним растаяло и искусство. Остался анекдот о том, как люди вытаскивали налима из-под коряги и как он в последний момент выскользнул из рук. Анекдот разыгран плохо. В памяти людей не осталось ничего, кроме людей, скучновато топчущихся по горло в воде" (Роскин А. Чеховская программа на экране // ЛГ. 5.X.1938).

"Больше, чем остальным русским классикам, "повезло" в кинематографии 30-х годов А.П.Чехову. К его коротким юмористическим рассказам неоднократно обращались молодые режиссеры. Но эти обращения редко приводили к удаче: терялись чеховская легкость, тонкость, ироничность, блистательные юмористические детали в характеристиках и описаниях. Так, в постановке "Налима"... режиссер С.Сплошнов утратил непосредственность и живость рассказа, превратив его в растянутый анекдот, разыгранный посредственными актерами" (ЮСК. С. 296).



Кадр из фильма

"Молодой режиссер... сам написал сценарий. Дирекция фабрики не дала согласия на запуск "Налима" в производство. Тогда Сплошнов уговорил молодых актеров П.Первушина, С.Ануфриева, С.Тарутько, Ф.Славского, состоявших в штате фабрики, начать репетиции... Много дней и ночей занималась группа Сплошного... Творческое горение и упорный труд дали удивительный результат. К началу просмотра отрепетированного "Налима" пришло всего несколько человек, обязанных "поприсутствовать" по указанию директора. К концу просмотра в комнате негде было стоять — слух о большой творческой удаче... молниеносно распространился по этажам фабрики. Просмотр "Налима" был похож на спектакль мимов, хотя слова и произносились. Актеры играли так вдохновенно, что за протянутой поперек комнаты материей чудилась река, где бродит неуловимый налим, мутная вода, в которой можно хватать добычу лишь наугад... Так в Белгоскино была начата серия фильмов-экранизаций рассказов А.П.Чехова" (Шамшур П. Белые ночи Белгоскино // КСБ. С. 117—118).

Библиография: Губарэвіч К. Чэхаў на экране // ЛіМ. 6.VII.1938; Высокі Е. Паказ чэхаўскіх фільмаў // ЛіМ. 20.I.1960; Астапенка М. Чэхаўскія творы на экранах // МП. 24.I.1960; Дышиневич В. Чехов и чеховское в киноискусстве // ЗЮ. 27.I.1960; ОИСК. Т. 2. С. 468; ИБК. Т. 1. С. 199; ИСК. Т. 2. С. 281; СПД. С. 139—140.

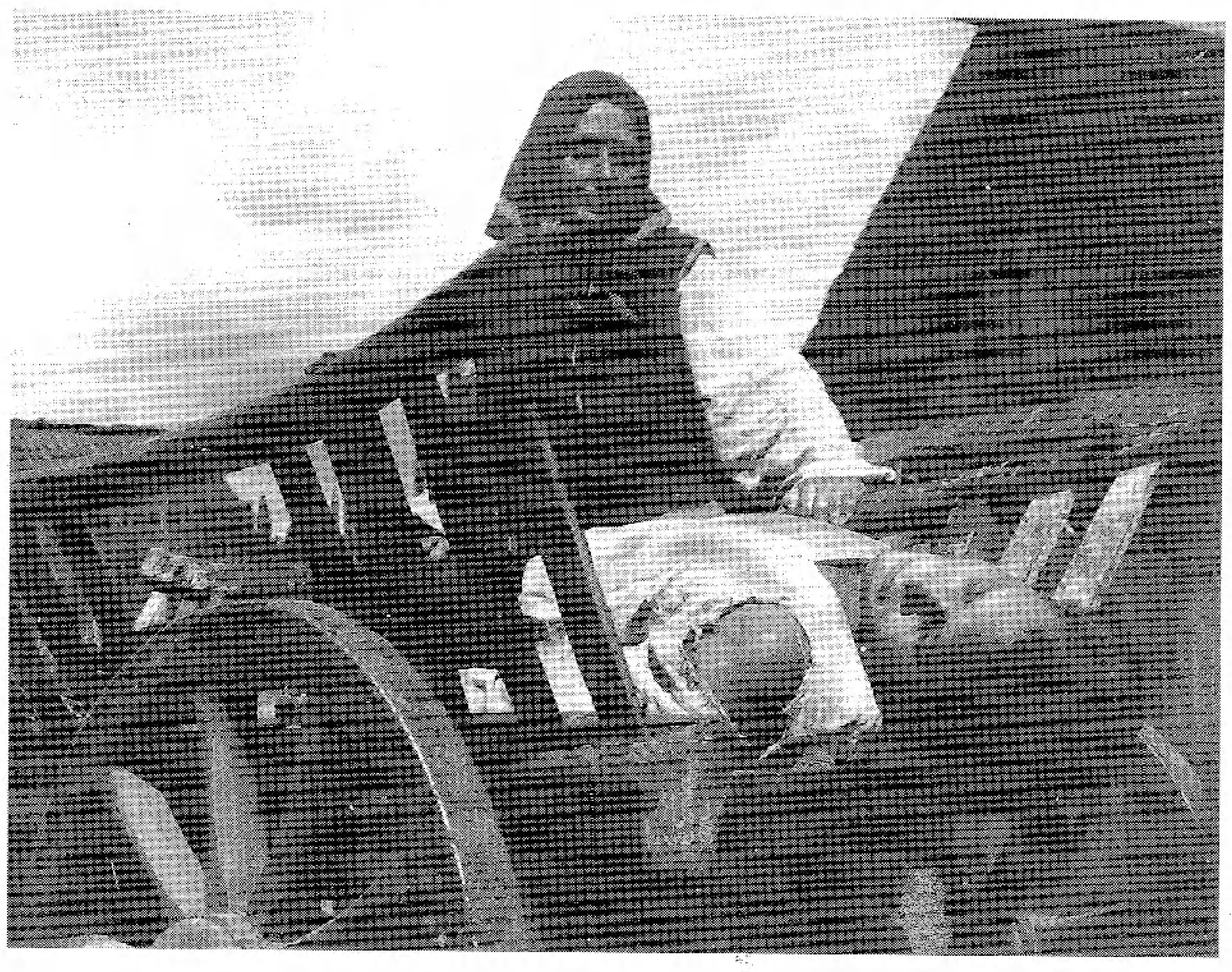
A comic film novelette based on A.P.Chekhov's story about an unsuccessful attempt to catch a big burbot in a village pond. REVIEWS: the subtlety and elegance of Chekhov's story have disappeared, being replaced by an anecdote.

11 ИЮЛЯ (11 ЛІПЕНЯ) (JULY 11) — звук., ч/б, 8 ч., 2164 м, в/э 21.IX.1939 г.

Сц. А.Зеновин [Зиновьев], Ю.Тарич; реж. **Юрий Тарич**; оп. С.Иванов; худ. Н.Суворов, М.Семененко; комп. В.Соловьев-Седой; текст песен А.Чуркина; звукооп. Б.Кореньков; худ.-грим. Г.Смирнов. В ролях: М.Домашева (тетка Павлючиха), Н.Анненков (Степан, ее сын), Г.Плужник (Янка, его брат), В.Шитенков (Алесь, его младший брат), К.Рутштейн (Давид), В.Сафронов (дед Авлос), В.Лебедев (дядька Дрозд), М.Алексеева (Марыля), Г.Инютина (Таня, жена Степана), И.Клюквин (Кузьмич, начдив), С.Комаров (Капуста), А.Репнин (Кулик), А.Мельников (Боровик), А.Нелидов (генерал), К.Видин (начальник штаба), Б.Шлихтинг (ротмистр), Я.Чеховский (жандарм), Б.Федосьев (поручик).

Историко-революционный фильм.

1920 год. Наступающие польские войска, тесня части Красной Армии, доходят до Березины. Эвакуация в еврейском местечке. В штабе дивизии красных начдив Степан Павлюков и комиссар Давид Гуринович обсуждают положение. Красные уходят. Ксендз и лидер националистов Капуста составляют для пришедших поляков списки сторонников советской власти. В окрестностях родной деревни Степан организует партизанский отряд. Борясь за дисциплину, на общем собрании он предлагает принять "заповеди партизан". Второй лидер отряда — его младший брат Янка — против. Степан упрекает за увлечение "гулянками, девками, самогоном" и говорит, что таких в Красной Армии расстреливают. На это Янка отвечает, что тут не Красная Армия и комиссаров сюда не звали. Мать пытается примирить сыновей. В штабе поляков готовится операция против отряда Павлюкова. В деревне с сообщением об этом появляется Таня, жена Степана. Между братьями возникает конфликт: Янка считает, что нужно обороняться в деревне, Степан против. Тогда Янка обращается к земляку Капусте, но тот предлагает ему выдать большевика Степана. Янка понимает, что Капуста — предатель. В деревне появляются польские уланы. Сумевший скрыться Янка предупреждает отряд, что у Капусты здесь есть свой человек. Поляки атакуют лагерь партизан. Шпион Боровик выводит из строя пулемет и ранит Давида. Тот успевает выстрелить и убивает Боровика. Взорвав штаб, партизаны во главе со Степаном уходят через болота. Тело погибшего Янки привозят в деревню для опознания. Односельчане уговаривают мать скрыть правду. Произнеся "это не мой сын", она падает замертво. Для поляков это невольное признание служит поводом для расправы над крестьянами. Партизаны Павлюкова выходят к Березине, куда уже подошли наступающие части Красной Армии. Степан встречается с Таней, посланной ранее для связи с ними. Вместе с красноармейцами партизаны участвуют в боях за Минск и 11 июля освобождают его.



М.Домашева — тетка Павлючиха, Г.Плужник — Янка

"Ворагі народу, якія арудавалі на фронце беларускага савецкага мастацтва, прынеслі значную шкоду кінематаграфіі... Беларуская кіностудыя не адпавядала свайму асноўнаму прызначэнню: яна не адлюстроўвала ў сваіх карцінах гераічнага мінулага і сучаснага беларускага народу. Калі ж здаралася ставіць карціны, маючыя якія-небудзь адносіны да Беларусі, то тут былі характэрны бундаўскія і нацдэмаўскія скажэнні. Даволі ўспомніць наскрозь бундаўскую карціну "Гірш Лекерт". Яе дапаўнялі карціны з больш захаванай прапагандай бундызма, як "Зварот Нейтана Бекера", "Поўналецце"... а таксама кулацкая антыкалгасная карціна "Зямля наперадзе" ("Інжынер Гоф")... І вялікадзяржаўны шавінізм... прынёс вельмі многа шкоды... Асабліва... у пытанні падрыхтоўкі нацыянальных творчых кадраў... У спісах пастаўленых карцін і сцэнарных заказаў можна знайсці імёны ярых ворагаў, як Вольны, на пастаноўку халтурных і палітычна-шкодных сцэнарыяў якіх Белдзяржкіно затраціла не адзін мільён рублёў. У свой час у Белдзяржкіно прыкармліваліся на сцэнарнай рабоце нацыянал-фашысты Зарэцкі, Жылуновіч, Чарот, Дудар... Толькі ў гэтым годзе ўдалося некалькі аслабіць напружанае становішча... У вытворчасць... уключылі пастаноўку вялікага юбілейнага фільма "11 ліпеня" на тэму аб вызваленні Беларусі ад белапалякаў... Лічачы, што тэма грамадзянскай вайны на Беларусі няхмерна багатая... мы адначасова пускаем у вытворчасць другую карціну на матэрыяле грамадзянскай вайны "Агнявыя годы"... Трэба падняць усю беларускую кінематаграфію на такі ўзровень, каб яна сапраўды была магутным сродкам і памошнікам партыі ў справе палітычнага выхавання мільёнаў мас савецкай Беларусі, як гэтага патрабуе ад нас наша партыя і яе правадыр таварыш Сталін" (Конік Д. Карэнныя пытанні беларускай кінематаграфіі // Звязда. 28.VII.1937).

"Можна налічыць 5—6 карцін аб грамадзянскай вайне на Беларусі, выпушчаных Белдзяржкіно... але ў большасці сваёй гэтыя карціны толькі кампраметуюць тэму сваімі антымастацкімі вобразамі і нярэдка палітычна скажаюць самую гісторыю. Гэта скажэнне было свядомым і праднамераным, калі ўлічыць, што да карцін аб грамадзянскай вайне на Беларусі прыклалі свае брудныя рукі фашысцкія найміты... Цяпер нельга ставіць беспрадметныя, пазагістарычныя карціны аб грамадзянскай вайне... "Чапаеў", "Мы з Кранштадта" і "Дэпутат Балтыкі" вызначаюцца паміж іншым і тым, што яны паказваюць канкрэтных гістарычных герояў, канкрэтныя гістарычныя месцы і мэты барацьбы Чырвонай Арміі з інтэрвентамі. У сцэнарыі "11 ліпеня" такая гістарычная канкрэтнасць ёсць... Сцэнарый "Агністыя гады" пазбаўлен такой канкрэтнасці" (Губарэвіч К. Тэма народнага гераізма: Аб сцэнарыях "11-е ліпеня" і "Агністыя гады // ЛіМ. 5.IX.1937).

"Фільм... толькі ўмоўна можна назваць гістарычным, паколькі тэма і вобразы ўзяты з падзей, маючых параўнальную даўнасць. Па сутнасці ж карціна выключна сучасная і актуальная, калі яе расцэньваць з пункту гледжання абвайстраючайся пагрозы новай фашысцкай інтэрвенцыі. Яна яшчэ раз напомніць ворагам, што беларускі народ і ў далейшым будзе з такой жа бязлітаснасцю граміць усякага, хто пасягне на яго свяшчэнную радзіму. Тут, бадай, самая важнейшая заслуга аўтараў, здолеўшых ярка правесці гэту думку з пачатку да канца фільма. Да ліку недахопаў... трэба аднесці нязладжанасць сюжэтнай канструкцыі. Дзеянне развіваецца вялым, апавядальным тэмпам, аслабленым за лік цэлага раду другарадных эпізодаў, сцэн і вобразаў, не абавязковых для асноўнага дзеяння. Можа быць, таму некаторыя вобразы фільма пакідаюць уражанне чарнавых накідаў сцэнарнага замыслу, нераспрацаваных паслядоўна і глыбока... Сцэны масавага боя... паказаны з выключным рэжысёрскім майстэрствам і пакідаюць глыбокае ўражанне. Фінал фільма гучыць як урачыстасць пераможнай барацьбы. Тут неабходна адзначыць выдатную музыку... якая надае карціне высокі эмацыянальны тон" (Губарэвіч К. Фільм аб белапольскай акупацыі // ЛіМ. 16.VII.1938).

"Народная война выдвинула сотни героев... Естественно было бы ожидать от фильма "11 июля" воссоздания на экране образов людей, которые подобно героям "Чапаева" были бы с восторгом приняты всем советским народом... Авторы фильма пошли по другому пути. Их интересовали события, а не люди... Но обилие событий, разбухший сценарий не

дали возможности авторам остановиться на людях, их характерах. И потому художественное выполнение фильма... оказалось ниже значения тех замечательных событий, какие в нем изображаются... Но события эти, показанные даже хроникально, показанные в системе слабо связанных между собой сюжетно эпизодов, все же вызывают живые эмоции миллионов советских патриотов" (Оттен Н. "11 июля" // Кино. 23.X.1938).

"Авторам картины удалось убедительно показать силу народного гнева, мужество белорусского народа, интернациональное братство трудящихся. Хорошо сделаны батальные сцены" (Бакшин З. "Одиннадцатое июля" // КП. 18.X.1938).

"Многие кадры фильма смотрятся с неослабевающим интересом, они волнуют зрителя. И тем не менее после просмотра фильма в целом зритель уходит из кинотеатра во многом неудовлетворенным... Авторы фильма не сумели создать центральный образ картины, яркий образ борца за великое дело Ленина — Сталина, за освобождение Белоруссии от белопольских оккупантов. Перед зрителем на экране проходит много людей. Но характеры даже главных действующих лиц даны только намеком, глубоко не раскрыты во всем их душевном многообразии. Большевики... мало чем отличаются друг от друга. Они показаны как-то однотипно. В фильме события заслонили людей. Сценарного материала, который вошел в фильм, хватило бы на две-три картины... [Авторы] пытались в одном фильме полностью отобразить такие важные темы, как партизанское движение в период белопольской оккупации, героизм частей Красной Армии, подпольная работа в тылу оккупантов и пр. Это привело к тому, что в фильме слишком много эпизодов, которые во многих случаях даны поверхностно, не разработаны, и поэтому не производят должного впечатления на зрителя (например, сцена убийства крестьянской девушкой польского унтер-офицера и др.). В газете 16-й армии "Красноармеец" в те дни было напечатано сообщение И.В.Сталина о встрече Красной Армии трудящимися массами Белоруссии. В этом сообщении товарищ Сталин указал, что он не может не отметить совершенно исключительного отношения местного населения к Красной Армии. К сожалению, авторы фильма... мало сделали для того, чтобы эти слова товарища Сталина перевести на язык художественных образов" (Виноградов Б. "11 июля" // СБ. 16.XI.1938).

"Па-майстэрску ўмеў Юрый Віктаравіч уводзіць натоўп, але сам рэжысёр лічыў, што поспех народных сцэн цалкам залежыць ад таго тонуса, які здолеюць стварыць і перадаць выканаўцы-акцёры. Калі акцёр захапіў сваім настроем масу — яна "зайграе" сама. І, як прыклад, Тарыч указваў на такую сцэну з "11-е ліпеня". У беларускую вёску прыехалі карнікі... Л.Мазалеўская так шчыра сыграла гэтую сцэну, што сяляне, якія ўдзельнічалі ў масоўцы, забыліся, што гэта "не напраўду". А Тарыч у той дзень зняў на рэдкасць моцныя па сваёй ідэйнай насычанасці і эмацыянальнасці кадры "натоўпу" (Кулакоў К. Старэйшы майстар кінематаграфіі // ЛіМ. 30.I.1960).

"Еще в период работы над сценарием Тарич много размышлял о принципах его драматургического построения: концентрировать ли события вокруг одного главного героя или же сосредоточить их вокруг ряда действующих лиц? В конце концов он избрал второй, "децентрализованный" принцип. Таричу казалось, что такой метод драматургического построения в большей степени отвечает его замыслу. Он позволит ему раскрыть масштабность, широту событий тех лет в Белоруссии, а самое важное — показать народные массы как активную, действенную силу революции. Множество разнообразных лиц, характеров проходит в фильме перед зрителем... Они воплощают в фильме обобщенный образ народа, вставшего на защиту свободы... Одна из ведущих тем фильма — борьба командира и комиссара за укрепление дисциплины в отряде, воспитание из вчерашних крестьян сознательных бойцов революции. Эта тема в то время привлекала многих художников экрана. Она была центральной в таких классических советских историко-революционных фильмах, как "Чапаев", "Мы из Кронштадта". Постоянное обращение к ней кинематографистов диктовалось не их прихотью, а желанием раскрыть типичные конфликты тех огненных лет. Не мог обойти их и Тарич — художник, необычайно чуткий к правде в искусстве... Чуждый облегченному изображению событий войны, Тарич обстоятельно раскрывает в фильме все трудности партизанской борьбы с опытным врагом. Большим драматизмом насыщены сцены окружения белополяками лесного лагеря, захват ими штаба отряда, переход группы партизан через болотные топи навстречу частям Красной Армии. О высоком уровне режиссерского мастерства Тарича свидетельствуют и заключительные эпизоды фильма, посвященные разгрому войск интервентов. Особенно ярко и выразительно решены сцены наступления частей Красной Армии на Минск... [Этот фильм] оказался последним крупным произведением... Тарича в белорусском кино. Он как бы венчал собою творческие поиски большого мастера кино по воплощению историко-революционной темы" (ЮТ. С. 130—136).

Библиография: Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; "11 июля" // Искусство и жизнь. 1938. № 2. С. 54; ОИСК. Т. 2. С. 258, 733; ИБК. Т. 1. С. 189—194; ИСК. Т. 2. С. 410—411; БАК. С. 78—80; ЭГН. С. 113—115; СПД. С. 138—139.

A historical revolutionary film about the struggle of the Belarusian partisans with the Polish invaders and their participation in the liberation of Minsk in 1920. Directed by Belarus' leading director of the 1920s—50s Yu.Tarich. REVIEWS: the numerous events taking place in the film gave no chance to go deep into people's characters; a lot of scenes are interesting but the authors did not manage to create the full-fledged bright character of the protagonist, 2—3 films could be made of the materials of the film; the historical background, the atmosphere of the epoch and the specific features of the lives of the Belarusians have been adequately rendered; Tarich chose a "decentralized" construction principle of the dramaturgy of the film, the theme of fostering work discipline was the main one in many Soviet historical revolutionary films (*Chapayev, We Are from Kronstadt*).

ОГНЕННЫЕ ГОДЫ (ВОГНЕННЫЯ ГАДЫ) (FIERY YEARS) — звук., ч/б, 9 ч., 2441 м, в/э 21.IX.1939 г.

Сц. И.Луковский, С.Навроцкий; реж. **Владимир Корш-Саблин**; сореж. С.Навроцкий; оп. К.Погодин; худ. В.Савостин; комп. А.Туренков; звукооп. Н.Косарев, Б.Кореньков. В ролях: К.Скоробогатов (Федор Палаш), Б.Пославский (доктор), З.Федорова (Анна), А.Кузнецов (Миклуха), И.Пельтцер (дед Евхим), Г.Кононенко (сын Василь), Г.Кириченко (сын Никита), Г.Плужник (внук Петр), А.Райкин (Рубинчик), К.Злобин (Наливайко), Л.Макарьев (генерал Скирмунт), Ю.Кранерт (адъютант), В.Торский (ксендз), Е.Жуков (Устиновский), А.Виолинов (Панкевич), К.Половикова (Юзефа).

Историко-революционный фильм.

1920 год. На западном фронте идут тяжелые бои за один из крупных белорусских городов. Комиссар Федор Палаш руководит обороной, находясь в госпитале: у него больное сердце. Командир защитников города Устиновский докладывает, что дела обстоят хорошо. Но Палашу известно, что это не так, и он приказывает согласовывать все действия с ним. Уходя, Устиновский под видом заботы о здоровье Палаша приказывает доктору отключить телефон и не эвакуироваться. В квартире местного ксендза встречаются лидер Белорусской Громады Панкевич и командующий наступающими польскими войсками генерал Скирмунт. Сюда же приходит Устиновский. В прошлом царский офицер, он также является заговорщиком и обсуждает со Скирмунтом условия сдачи города. На встрече присутствует и один из командиров красных Дружина, негласный лидер окрестной шляхты и кулаков. Дружина со своими людьми переходит к полякам, а Устиновский пока остается у красных, чтобы сдать находящийся недалеко от города железнодорожный узел. Начинается обстрел города. Командир комсомольской роты отправляет бойца Рубинчика к Палашу с донесением об измене. Красные отступают к железнодорожному узлу. Устиновский сообщает об ультиматуме польского командования. Бойцы возмущены. Устиновский лицемерно соглашается на бой. Появляется Палаш. Разобравшись в ситуации, он приказывает расстрелять Устиновского и берет командование на себя. Доктору и политруку Анне он поручает организовать лазарет в ближайшем имении. Оно принадлежит Скирмунту. Поэтому генерал приказывает обстреливать только деревню. Крестьяне, среди которых и Евхим Верба с сыновьями, присоединяются к красным. Тяжелые бои. Палаш — на самых трудных участках обороны. Никита Верба и Рубинчик ликвидируют польский миномет, который наносил большой урон. Скирмунт направляет отряд Дружины в тыл красным для захвата своего дворца. Между тем Анна и доктор спорят о том, можно ли решать политические проблемы мирным путем. Вопреки утверждениям доктора, Анна доказывает, что за человеческую жизнь надо сражаться. Поляки захватывают дворец и убивают Анну, пытавшуюся уничтожить документы раненых. Тогда доктор убивает польского офицера и гибнет сам. Летчик Миклуха, починив старый самолет, бомбит польские позиции. В воздушном бою он сбивает один и таранит другой вражеский аэроплан. В критический момент, когда Палаш отдает бойцам приказ держаться до конца, на помощь приходят части регулярной Красной Армии.



Г.Кириченко — Никита Верба, А.Райкин — Рубинчик

“В фильме есть ряд героических эпизодов, вызывающих большое воодушевление в зрительном зале. Но, к сожалению, картина в целом лишена единого стержня, сюжет построен нечетко, распадается на отдельные, не всегда связанные эпизоды, из которых многие носят чисто иллюстративный характер. Поверхностно очерчены многие персонажи картины. В фильме есть недочеты, но он убедительно и ярко воскрешает одну из героических страниц нашей истории — разгром белополяков, дерзнувших двадцать лет назад посягнуть на священные границы Советского Союза. В этой схватке, которая изображается в фильме, с одной стороны выступает могучий советский народ, осознавший свою великую историческую миссию, бьющийся за свободу трудящихся, а с другой стороны — разнузданная шайка авантюристов, скопище шовинистов и выскочек, живущих только своими узкоклассовыми интересами эксплуататоров и стяжателей” (Рощин Я. “Огненные годы” // Моск. большевик. 24.IX.1939).

“[Фильм] по-особому звучит в наши дни, когда непобедимая Красная Армия вступила как армия-освободительница в Западную Белоруссию и Западную Украину. Достоинство фильма... в том, что он, обращаясь к недавней истории, ярко показывает ненависть белорусского народа к силам угнетения, еще и еще раз напоминает нам о неисчерпаемых родниках народного героизма... Прекрасная игра... придает большое обаяние образу деда Евхима. В фильме немало актерских удач. Запомнится Федор Палаш — талантливый организатор и руководитель масс, преданный делу революции большевик... Летчик Миклуха... Иосиф Рубинчик, еврейский юноша, боец комсомольской роты... Доктор... Фильм не лишен серьезных недостатков. И, конечно, главным из них является рыхлость композиции... Фильм во многом схематичен, местами растянут. Но до зрителя все же дойдет дыхание славных лет гражданской войны... в его памяти останутся многие яркие типические черты героев — людей из народа, свидетельствующие о непобедимости народа, который борется за свою свободу. И еще яснее станет зрителю закономерность, неизбежность разгрома польской военщины” (Грот П. “Огненные годы” // ЛП. 1.Х.1939).

“Композитор... написал к фильму талантливую музыку. Эпическая по своему строю, насыщенная белорусскими народными мелодиями, она удачно подчеркивает грандиозность борьбы, неумолимость хода революционных событий. Однако ни удача отдельных образов и некоторых эпизодов, ни успешная работа того или иного творческого работника... не помогли фильму стать значительным явлением... Кинодраматурги задумали создать произведение

широкого эпического плана, но реализовать свой замысел не сумели... Главный, основной недостаток фильма, который повлек за собой и другие недочеты ...расплывчатость сюжета, нечеткость, неопределенность развития действия... Сценаристы... перегрузили сценарий большим количеством событий и действующих лиц. Цельного сюжета не получилось... Герои появлялись и исчезали. Их было много, и сценаристам не хватало ни места, ни времени, чтобы подробно рассказать о них... Сценарий давал весьма ограниченные возможности для режиссера и актеров в создании живых, полнокровных характеров героев... Таким образом, серьезные недостатки драматургии снизили идейную и художественную значимость картины" (ИБК. Т. 1. С. 195—197).

"...Значительное место было уделено большим массовым сценам эпического характера. Народ, поднявшийся на священную борьбу против оккупантов, являлся основным действующим лицом буквально в каждом эпизоде... В это широкое повествование как бы вкраплены отдельные новеллы... о судьбах разных людей в час суровых испытаний, когда каждый должен четко определить свою жизненную позицию. Однако в обрисовке персонажей почти отсутствуют психологические нюансы, в их характеристике преобладают контрастирующие между собой светлые и темные тона" (ЭГН. С. 114—116).

"Закономерно ли искать в фильмах, жанр которых историческая хроника или эпопея, глубокой обрисовки персонажей. Даже в таком выдающемся историко-революционном фильме, как "Мы из Кронштадта", главной задачей была не индивидуализация образов, а показ подвига коллектива, объединенного одной великой идеей. А в этом коллективе есть свои аккумуляторы революционной энергии, которые авторы и укрупняли. Иное дело, что эпопея не возникает без высоты авторского чувствования и совершенства формы... Картина игровая, но основу ее, сюжетную канву составляют действительные события; некоторые моменты борьбы против белопольской оккупации воспроизведены с хронологической точностью. В стремлении к исторической правде в соединении с пафосом ее восприятия видится значение [этого фильма]" (КДвЖ. С. 69).

Библиография: Губарэвіч К. Тэма народнага гераізма // ЛіМ. 5.IX.1937; Конік Д. Карэнныя пытанні беларускай кінематаграфіі // Звязда. 28.VII.1937 [гл. матэрыялы фільма "11 ліпеня"]; Жукоўскі С. Шкоднікі і іх пасобнікі // ЛіМ. 12.X.1937; [Корш-Саблин В.] "Огненные годы" // Веч. Москва. 1.IV.1939; ОИСК. Т. 2. С. 258, 733; ИСК. Т. 2. С. 410—411; СПД. С. 138—139; Райкин А. Воспоминания. СПб. 1993. С. 155, 231.

A historical revolutionary film about the struggle with the Polish invaders in 1920. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. The first part in film of the famous Soviet show-biz actor A.Raykin. REVIEWS: the film has no backbone and falls into fragments which illustrate the idea; neither the talented music nor separate successful characters and scenes could make the film a major artistic event.

ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ (ЧАЛАВЕК У ФУТЛЯРЫ) (THE MAN IN COTTON-WOOL) —

звук., ч/б, 9 ч., 2608 м, в/э 25.V.1939 г.

Сц. и реж. **Исидор Анненский**; оп. Е.Шапиро; худ. Л.Путиевская; комп. А.Голубенцев; звукооп. К.Познышев; худ.-грим. Н.Григорьев. В ролях: Н.Хмелев (Беликов), М.Жаров (Коваленко), О.Андровская (Варенька), В.Гардин (директор гимназии), В.Воронов (инспектор), Ф.Раневская (его жена), А.Лариков (Невыразимов), С.Луковская (его жена), О.Абдулов (Тарантулов), Н.Баронов (доктор), А.Бонди (француз), К.Адашевский (священник), А.Грибов (Афанасий, слуга Беликова), О.Липкин (Неверов).

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1965 г. (8 ч., 2306 м).

Психологическая драма.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа (1898) и других произведений А.П.Чехова.

Герой фильма — учитель греческого языка в гимназии небольшого российского городка Беликов — "даже в очень хорошую погоду ходит в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате", живет по принципу "как бы чего не вышло" и держит в руках всю гимназию. Однажды во время церковной службы у него происходит столкновение с гимназистом Неверовым. На заседании педагогического совета Беликов требует, чтобы того оставили на второй год. Возразить ему решается только учитель истории и географии Коваленко — человек независимый и прямой. Он недавно приехал в город с сестрой Варенькой — не очень уже молодой (ей 30 лет), но веселой, общительной и к тому же певуньей. Варвара Саввишна производит впечатление даже на Беликова. На именинах у инспектора местные дамы решают поженить их. Оба вроде не против, но Беликов тянет с предложением: сказывается характер, да и многое не нравится ему в образе жизни сестры и брата Коваленко. Беликов за соблюдение правил, Варенька же предпочитает быть исключением из них. Их свидание в парке видит Неверов и присылает всем педагогам гимназии карикатуру на Беликова с подписью "Влюбленный антропос". Потрясает Беликова и то, что брат и сестра катаются на велосипедах. Беликов стращает Коваленко докладом по начальству. Возмутившись и назвав его фискалом, тот спускает Беликова с лестницы. После этого "человек в футляре" заболевает и через месяц умирает. Неверова исключают из гимназии. Общество решает, что виноваты во всем брат и сестра Коваленко, и они вынуждены уехать.



Н.Хмелев — Беликов

"Драматургический стержень картины — лицемерие продажного буржуазного общества, которое прикрывает свою низость маской показных фельдфебельских добродетелей. Тема эта красной нитью проходит через весь фильм и разрешается авторами в гротесково-сатиричном плане... В соответствии с установкой режиссера артисты проводят свои роли в гротесковом плане. Лучше всех, пожалуй, это удается актрисе Раневской... [Она] прекрасно

раскрывает внешность и весь облик провинциальной "львицы" (Явич Л., Морозовский А. "Человек в футляре" // Кино. 5.IV.1939).

"Фильм... значительно бледнее своего первоисточника. Потому ли, что фильм чересчур разбавлен пением (Варенька поет в гостях, дома, днем, ночью, в коляске), потому ли, что автор — не Чехов, а Исидор Анненский! — очевидно, слабо знает школу девяностых годов, хотя фильм и смотрится с интересом, он оставляет впечатление эпизода. Два персонажа резко выделяются в фильме... Ф.Раневская делает образ инспекторши смешным, ярким, выпуклым... Хорош О.Абдулов... Каждая фраза этого острохарактерного актера доходчива" (Роли, которые запомнились // ИК. 1939. № 4. С. 63).

"В области экранизации и драматизации классиков широкое хождение имеет такое выражение: "Прочесть текст по-новому". При этом мыслится, что драматург и сценарист, вооруженные методом социалистического реализма, "углубляют" и "развивают" образы, созданные классиками, которые, понятно-де, были слабоваты по части марксистского понимания действительности. Увы, эти благие намерения часто приводят к печальным результатам... Получается лишь вульгаризация и своеобразное, прямо по Покровскому, "опрокидывание" политики в прошлое"... И.Анненский решил "углубить" образ Беликова... Но вся-то беда в том, что этот замысел — превратить трусливого и ограниченного обывателя Беликова в активную реакционную силу — оказался порочным. Новое содержание вступило в противоречие со старой формой. Беликовские галоши, зонтик, поднятый воротник в фильме выглядят неубедительно, потому что характер Беликова здесь совершенно иной. Порочность установки режиссера сказалась и на других персонажах. Наиболее удачный образ в фильме — сестра Коваленко... Здесь режиссер не мудрил, а старался точно передать портрет Вареньки, так, как он дан в чеховском рассказе. Но главная причина удачи — в самой актрисе... Таланту О.Андровской свойственно какое-то особое обаяние. Ее игра полна мягкости и пластичности. Именно такой представляешь себе Вареньку — жизнерадостной, лукавой, глубоко женственной в каждом движении и улыбке" (Левшин А. "Человек в футляре" // УГ. 5.VI.1939).

"...Рэжысёр не здолеў праз вобраз паказаць асяроддзе і наадварот. А апавяданне А.Чэхава дае для гэтага выключныя магчымасці. І вось, калі прачытаеш апавяданне і прагледзіш карціну, застаецца прыкрае ўражанне, што маленькага, запалоханага, "з тварам тхора", Белікава падмянілі Прышыбеевым. А гэта ж не ўсё адно... Глыбокая, таленавітая ігра Хмелёва, накіраваная на выяўленне дэманічнага каларыту вобраза, яшчэ больш паглыбляе памылковую ўстаноўку рэжысёра. Але рэжысёр здолеў выключна ярка перадаць некаторыя дэталі і вобразы акружаючага Белікава асяроддзя, атмасферу быту чэхаўскіх герояў... Але, наперакор А.Чэхаву, рэжысёр і тут хацеў знайсці "промень святла", зрабіўшы вобраз настаўніка Каваленка выгнаннікам... Не толькі [ён]... але і ўсе астатнія вобразы чэхаўскіх інтэлігентаў не ўзнімаліся да такога соцыяльнага пратэсту і саркастычнай нянавісці да акружаючага, як гэта пададзена рэжысёрам у вобразе Каваленка" (Губарэвіч К. Чэхаў на экране // ЛіМ. 6.VII.1938).

"В объявлениях о картине сказано, что сценарий сделан "по Чехову". Это несправедливо: он сделан против Чехова, вразрез с Чеховым. В нем нарушены два главнейших принципа чеховского мастерства: расчет на активность читателя (в данном случае — зрителя) и вытекающая отсюда тонкость приема. Чехов своего читателя уважал, он рассчитывал на работу его восприятия, он считал недопустимым кормить его разжеванной пищей, он полагал, что задача художника состоит в том, чтобы давать толчки воображению читателя, — и только. Это раз. Второе — самые эти толчки не следует наносить дубиной" (Дерман А. "Человек в футляре" на экране // ЛГ. 10.VI.1939).

"Простая, смешная и страшная повесть об учителе Беликове — прекрасный материал для кино. Много в этом фильме большого, настоящего искусства. Прекрасное дарование Андровской и сверкающий талант Жарова создали обаятельные, подлинно чеховские образы... Талантливый художник Путиевская тонко передала атмосферу житейского болота, уездной российской рутины; фильм очень хорошо снят... И все же, несмотря на наличие этих блестящих компонентов, фильм... не оправдывает надежд... Причина тому — неправильная трактовка центрального образа... Артист Хмелев... создал образ какого-то садиста, некоего чудовища из галереи современного фашизма, которого окружающие боятся потому, что он олицетворяет силу государственной машины угнетения. Беликов Хмелева скорее похож на другого учителя — на Фогельзанга из "Семьи Оппенгейм" Фейхтвангера... Это не случайная ошибка актера в отдельном эпизоде. Ложная трактовка центрального образа проходит через весь фильм... Чехов неоднократно подчеркивает, что боялись именно... мелкого, трусливого и мерзкого человечишки, которому самому все и вся казалось угрожающим... В том-то и ужас описываемой Чеховым жизни... Ничего общего не имеет учитель-фашист, которого талантливо играет Хмелев, с этим чеховским Беликовым" (Каплер А. "Человек в футляре" // Правда. 5.IX.1939).

"[Авторами] допущены ничем не оправданные отступления от сюжета. Несмотря на все недостатки сценария, герой рассказа Беликов — один из самых острых и значительных сатирических образов Чехова — был превосходно воплощен на экране... Н.Хмелевым. Зрители увидели именно чеховского "человека в футляре" — тупого рутинера, который смертельно боится всего нового" (Фрадкин Л. Чехов на экране // СЭ. 1960. № 2. С. 10—11).

"Не маленький, жалкий "человек в футляре", держащий в страхе весь город только потому, что сам всего боится до самозабвения, до смерти, а сильный, мрачный человек с патологическими страстями, со злой и активной волей — такой Беликов предстает перед нами на экране, заставляя вспомнить не Чехова, а скорее Достоевского" (ЮСК. С. 297).

"Тема власти, ее тайных психологических пружин, ее методов волновала в те годы... большого художника, артиста МХАТ Н.Хмелева... Знаменитое беликовское "как бы чего не вышло" звучало у Хмелева не испуганно, а угрожающе. Он был окружен эманацией страха, угрозы — непонятной и потому еще более жуткой. И жизнь, веселая, беззаботная, словно рассыпалась в ужасе перед его размеренной поступью. Даже смерть Беликова не рассеивала это ощущение опасности" (ИСК. Т. 2. С. 263).

Библиография: Коган М. Водевиль на экране // СИ. 14.VI.1938; Гольдрынг І. "Чалавек у футляры" // ЛіМ. 23.XII.1938; Шванков Н. "Человек в футляре" // СБ. 10.VI.1939; Губарэвіч К. "Чалавек у футляры" // ЛіМ. 11.VI.1939; ОИСК. Т. 2. С. 469—472; Высокі Е. Паказ чэхаўскіх фільмаў // ЛіМ. 20.I.1960; Астапенка М. Чэхаўскія творы на экранах // МП. 24.I.1960; Дышиневич В. Чехов и чеховское в киноискусстве // ЗЮ. 27.I.1960; ЖТА. С. 230—233; ИБК. Т. 1. С. 204—205.

A psychological drama based on the stories by A.P.Chekhov about a schoolteacher in a small Russian town. REVIEWS: the film is not as deep as the original stories; especially attractive are the parts played by F.Ranevskaya and O.Abdulov; the authors' intention was to "improve" Chekhov, especially the character of Belikov but the result was the vulgar sociological approach, with political "overtones" in referring to the past; Belikov had the traits of Prishibeyev, though the atmosphere was adequately rendered; N.Khmelev plays the character of a sadist from the gallery of modern fascism: the actor was interested in the theme of power; the hero makes one remember Dostoyevski rather than Chekhov.

1940

БУДНИ (БУДНІ) (WEEK-DAYS) — звук., ч/б, 10 ч., 2312 м, в/э 29.VII.1940 г.

Сц. П.Голиков, Л.Глазычев; реж. **Борис Шрейбер**; оп. К.Погодин; худ. В.Иванов; комп. В.Соловьев-Седой; звукооп. Н.Рогов; текст песен М.Светлова; монт. Т.Лихачева. В ролях: Б.Терентьев (Николай Славин), Г.Сергеева (Елена Славина), И.Новосельцев (Зубов), М.Державин (Васянин), Е.Кузнецова (Татьяна), А.Ходурский (Добров, инженер), Ю.Новицкий (Гвоздик), В.Пестовский (командир отряда).

Совместное производство с к/с "Мосфильм".

Психологическая драма.

Большой гражданский аэропорт. Летчику Зубову поручают доставить сюда новый скоростной самолет ПС-84. Вопреки предписанию, "испытывая летные качества машины", он виртуозно сажает ее в тумане. Зубов считает, что только так можно побороть скуку и будничность работы. По-иному относящийся к службе летчик Славин, который видит в дисциплине неотъемлемый элемент профессионального мастерства, называет Зубова хулиганом. Жена же Славина, считая мужа трусом и плохим летчиком, восхищается мужеством и смелостью Зубова — "романтика всем своим существом". Зубов признается Елене в любви, говорит о необычайно острых ощущениях, связанных с риском. Между Славиным и Еленой происходит спор о сути мужества. Она просит его заступиться за Зубова перед начальством. Однако того переводят на У-2, а ПС-84 передают Славину, что и становится причиной разрыва супругов. Доставляя почту, Зубов, вновь нарушая инструкцию, берет в полет Гвоздика, приемного сына инженера аэропорта. Со словами "мы им покажем, как пилотить надо", Зубов начинает выполнять фигуры высшего пилотажа и срывается в штопор. У-2 врезается в болото. Зубова отстраняют от летной работы на полгода. Между тем Славин ставит международный рекорд в высотном полете, к которому терпеливо и настойчиво готовился. А летчик Васянин, товарищ и единомышленник Славина, становится первым парашютистом, совершившим за день 17 прыжков. Стараниями друзей происходит объяснение Славина, Елены и Зубова, во время которого Зубов называет Славина "большим настоящим летчиком". Елена возвращается к мужу. Фильм заканчивается застольем работников аэропорта в честь "героев, из которых состоят наши обыкновенные советские люди".



Кадр из фильма

"...Главное в "Буднях" заключается не в динамичном, напряженном действии, как в "Мужестве", а в показе "обыденных" отношений людей друг к другу. Летающие самолеты в "Буднях" занимают небольшое место... Образы [героев]... учат, каким должен быть советский летчик. Будни советского летчика — это упорное стремление вперед, нежелание довольствоваться достигнутым, постановка и решение все новых и новых задач" (Чахирьян Г. Героизм. Фильмы о летчиках гражданского воздушного флота // Кино. 18.VIII.1939).

"Картин о наших славных авиаторах до обидного мало... Вначале кажется, что авторы нашли очень интересную и правдивую тему: будни советских летчиков. Будни эти, как известно, — повседневная жизнь, полная отваги, смелости, риска, кропотливого и упорного труда... Мы часто видим на экране готовых героев, а не видим, как они рождаются. И очень часто хочется быть свидетелем простых будничных дел наших обыденных людей, чтобы еще глубже понять и почувствовать их героизм... Авторам же показалось, что если строить фильм на таких "буднях", то вряд ли они заинтересуют зрителя. И... авторы предлагают ему "интересную интригу"... Но как они далеки от жизненной правды! Разве есть хоть малая доля этой правды в надуманном, фальшивом "конфликте" между Славиным и Леной. В действительности Славин никогда бы не пошел на разрыв с Леной только из-за того, что она не понимает летной дисциплины, да и Лена вряд ли могла предъявить мужу такое нелепое обвинение. В авиации Лена не случайный человек. Она — метеоролог летной службы. Авторы же представили ее этакой наивной гимназисткой, представляющей себе геройство, как бесшабашное ухарство. Вот почему эти два образа лишены в картине всякой художественной убедительности. Картина не волнует. Авторы увлеклись и выдвинули на первый план выдуманные будни. А настоящие будни... остались где-то за кадром. Например, Славин усиленно готовится к своему рекорду. В конце фильма он ставит рекорд. Но все это в картине звучит второстепенным, потому что не в этих "буднях" дело для авторов. Спору нет, люди советской авиации могут любить, ревновать, увлекаться. Это тоже часть их будней. Но если показывать эту часть, то не следует отрывать ее от целого, а главное — нужно показать действительные человеческие чувства и страсти... И не вина талантливых актеров... что они не смогли создать убедительные художественные образы" (Губаревич К. "Будни" // СБ. 21.VIII.1940).

"[Авторы] использовали многие сюжетные коллизии известной кинокартины Ю.Райзмана "Летчики". Сюжет фильма строился на противопоставлении двух разных по характерам и отношению к порученному делу пилотов... Симпатии авторов всецело на стороне первого — Славина. В нем они видят идеал настоящего советского летчика... Откровенно прямолинейный, назойливо назидательный замысел, само собой разумеется, не мог не сказаться отрицательным образом на идейно-художественном уровне произведения... Положительный Славин — это скучнейший резонер, изрекающий прописные истины... Зритель видел в Славине не яркую индивидуальность, не человека со своими, присущими ему чертами характера, а сухую схему, тезис положительного героя. Такая же откровенная авторская заданность ощущается и в образе Зубова, показное геройство которого развенчивается в кинофильме явно прямолинейными средствами" (ИБК. Т. 1. С. 205—206).

Библиография: "Будни" // Веч. Москва. 8.VII.1939; Міхайлаў Б. У кіностудыі "Совецкая Беларусь" // ЛіМ. 3.IX.1939; ОИСК. Т. 2. С. 41; ИСК. Т. 2. С. 412; СПД. 142—143.

A psychological drama about everyday work of the pilots of a big airport. REVIEWS: the theme was interesting but the authors thought that it would not get the spectators interested and they introduced a love "intrigue". The authors used the dramatic collisions of the film *Fliers*. However, there is not a single interesting character in the whole film.

МОЯ ЛЮБОВЬ (МАЁ КАХАННЕ) (MY LOVE) — звук., ч/б, 8 ч., 2225 м, в/э 8.VII.1940 г.

Сц. И.Прут; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Д.Шлюглейт; худ. С.Мандель; комп. И.Дунаевский; звукооп. Г.Эльберт; текст песен А.д'Актиль. В ролях: Л.Смирнова (Шура), В.Чобур (Леша), И.Переверзев (Гриша), Ф.Черноусько (Феликс), Н.Соколов (професcор), А.Матов (Мирон Максимович), Л.Шленская (бабушка), М.Ключарева (Мотя), Н.Трофимов (Миша), А.Шишкин (Веня), М.Крикунова (Тося).

Лирическая комедия.

Неразлучные друзья — Гриша, Леша и очаровательная Шура — ударно работают на заводе, а по вечерам учатся в университете. Молодые люди влюблены в Шуру и решают объяснится с ней. Она выбирает Гришу — более красивого, уверенного в себе. Внезапно героиня узнает о смерти родной сестры-близнеца, которая недавно развелась с мужем и завещала Шуре воспитать ее маленького (полуторагодовалого) сына. Шура едет за ребенком, а вернувшись, по совету профессора-медика, скрывает, что Феликс не ее сын. Знакомые и друзья заинтригованы. Подруга героини, Мотя, предполагает, что это ребенок Гриши. Тот раздражен случившимся и требует, чтобы Шура сказала всем, что Феликс не его ребенок. Они ссорятся. Леша, напротив, с удовольствием возится с малышом, а с Гришей ссорится из-за того, что он обидел Шуру. Героиня получает телеграмму от бывшего мужа сестры, которого также зовут Алексей, где он требует отдать ему ребенка. Шура встречается с ним на вокзале. Леша, случайно прочитав телеграмму, следит за ними, а Гриша — за Лешей. В результате разговора с Шурой Алексей отказывается от ребенка, а Гриша по недоразумению решает, что Шура встречалась с Лешей, который и является отцом ребенка. Шура с Феликсом уезжает в дом отдыха. Гриша рассказывает всем, что Леша — отец Феликса. Добрый и отзывчивый человек, искренне любящий Шуру, Леша не отказывается от отцовства, едет вслед за Шурой и делает ей предложение. И хотя Гриша тоже приезжает и пытается наладить отношения с Шурой, на этот раз она выбирает Лешу.



Л.Смирнова — Шура

"...Скромный фильм. Но все же он характерен для новых поисков. Это разновидность музыкального фильма сравнительно, скажем, с мелодрамами и комедиями Г.Александрова и комедиями И.Пырьева. Если герои Александрова поют потому, что они музыкально, с увлечением артистов, я бы сказал, "играют в жизнь", если у Пырьева музыка и пение рождаются, как выражение романтического и приподнятого, патетического восприятия действительности, то в "Моей любви" ариозо Шуры (по традиции будем называть их песенками) возникают почти из речитатива, получающего определенный мелодический рисунок благодаря драматическому настроению актера, настроению слишком интимному и камерному, чтобы вылиться в форму арии или патетической песни. Так из настроения возникает и постепенно растет лучшая песенка фильма, объединяющая затем переживания всех трех героев... Этой песенке, мне думается, суждено стать популярной потому, что и хороший текст... и мелодия... выражают тему, настроение, чувства, близкие современной советской молодежи. Зритель не останется равнодушным к искусству, которое пытается прислушаться к его личной интимной жизни и показывает воспитание людей, воспитание чувств. Это относится и к фильму в целом, потому что, каковы бы ни были его недостатки, тема песенки действительно вытекает из всего его содержания, стала его темой... Правда, ситуация создана несколько условная, надуманная... Кое-что в фабульных перипетиях слишком замысловато и не совсем оправдано, кое-что просто наивно или отлакировано, не без влияния мещанских стандартов, идущих с Запада. Но это стало второстепенным. Заслуга режиссера... в том, что он не мусолил этих рискованных для художника положений, а старался придать действию естественность, простоту, непосредственную живость. Л.Смирнова... не старается во что бы то ни стало понравиться зрителю (что стало во многих случаях в кино очень дешевой традицией), она играет без кокетства, неназойливо. Молодая артистка еще несколько связанна, она не раскрыла глубоко обаяния молодости и женственности. Но многое ей прощаешь за хорошие сдержанность и такт... Грубо не переигрывает

никто... В общем характеры раскрыты хоть и недостаточно глубоко, но без фальши, которую мы видели во многих фильмах-комедиях недавнего выпуска. Фотографии... выдержанно мягкие, солнечные, в ровном и спокойном освещении. А главное, что выносишь после просмотра "Моей любви": работу над музыкальными фильмами надо продолжать в поисках еще большего разнообразия форм. И не надо бояться ни хорошей кинооперетты, ни даже кинооперы. Вообще не надо бояться жанров. Все дело в содержании произведения и в художественном вкусе автора" (Херсонский Х. "Моя любовь" // Кино. 11.VI.1940).

"[Картина] сочинялась и ставилась как "ответ" на "Маленькую маму". Пусть все будет элегантно и поверхностно. Пусть героиня побольше поет, пусть как можно больше развлекается... Только не за границей, а на советской земле... В фильме все, как на картинках, как на этикетках одеколона: и фонтаны, и лимузины, и интерьеры, и лирический вальс. В советской действительности много своей красоты. Зачем же авторам понадобилось переносить на нашу почву, в нашу среду всю эту чужую и чуждую парфюмерию? Авторы, вероятно, ответят нам, что этими средствами они стремились создать советскую лирическую комедию, "не уступающую" заграничным образцам. Мы думаем, что этот маскарад, эта перегримировка героев и действительности — неправильный метод... Авторы "Моей любви" неправильно поняли задачу советских киномастеров— учиться на лучших образцах зарубежной кинематографии. Эта учеба — средство, а не цель. Можно и надо учиться у западной и европейской кинодраматургии, надо учиться постановочному искусству, композиции кинофильма. Но нельзя копировать характеры, отношения людей, как мы видим их в зарубежных кинокартинах, нельзя рядить москвичей в гарольдовы плащи. Иностранную кинокомедию, несмотря на весь ее блеск, нельзя, как трафарет, "накладывать" на советскую действительность" (Леонидов О. Ненужное подражание // Веч. Москва. 12.VI.1940).

"...Следует приветствовать творческое новаторство... Но можно ли назвать новаторством подражание отнюдь не лучшим образцам зарубежного кино?.. Предположим, однако, что на эту тему стоило бы говорить с экрана. Но и в этом случае можно было бы... не только назвать тему... В первую очередь следовало показать испытания характеров, которому подверглись действующие лица, как только был завязан основной драматический узел... А этого испытания характеров как раз и не показано... Пошлость сочетается с унылым морализаторством... Все в фильме облечено в удобно обтекаемые формы. Это тем легче удалось авторам... что они обособили своих героев от общественной среды... "Моя любовь" сделана внешне очень слаженно, но за этой слаженностью скрывается убогое идейное содержание картины... Она опасна еще и тем, что будет прививать зрителям, в особенности молодежи, дурной художественный вкус" (Гринев А. Эпигонская лента // Кино. 17.VI.1940).

"Моя любовь" — отнюдь не "открытие"... В этой картине можно обнаружить зачатки нового жанра музыкально-психологической новеллы. Наше кино развивалось до сих пор главным образом в направлении, которое, по аналогии с литературой, можно условно назвать классической прозой, повестью, романом. В области же собственно музыкального и вокального фильма сделано еще очень, очень мало. По культуре труда, по художественному мастерству в этом жанре, вернее, в этом виде киноискусства, включающем много жанров, мы явно отстаем и по сравнению с другими жанрами советского киноискусства, и по сравнению с музыкальным кино на Западе... Достоинство нашего социалистического искусства заключается вовсе не в пренебрежении тем, что накоплено предыдущей культурой, а в том, чтобы осмыслить и освоить все лучшие ее достижения. Ограниченность в выразительных средствах и в художественном кругозоре плохо помогает росту искусства" (Херсонский Х. Музыка и кино // Кино. 29.VI.1940).

"Автор не хотел посчитаться с жизненной правдой и создал надуманную схему сюжета с надуманными героями и чувствами. Они не волнуют, потому что зритель не может принять их всерьез. В картине очень много блестящей режиссерской выдумки, в ней играют молодые талантливые актеры... фильм буквально напоен приятной музыкой... но все это не спасает безжизненности самой основы фильма" (Губаревич К. "Моя любовь" // СБ. 19.VII.1940).

"Калі ж мы возьмем асноўную сюжэтную лінію фільма і правядзем паралель з п'есай "Чужое дзіця" Шкваркіна, — мы ўбачым амаль поўнае супадзенне... І Шэкспір выкарыстоўваў сюжэты раней створаных твораў. Але справа не ў гэтым, а ў патрабаванні больш глыбокага вырашэння, трактоўкі "старой" тэмы ў новым творы... На жаль... усё [у карціне] адбываецца са здзіўляючай прамалінейнасцю... У кампазіцыйных адносінах фільм вельмі рыхлы, пазбаўлен уласцівага жанру камедыі імклівага тэмпу... Фільм назван лірычнай камедыяй. Зрабіць фільм лірычным аўтары імкнуліся, а аб камедыйнасці яны паклапаціліся менш. Ён бедны перш за ўсе смехам. Тут мала вострых камедыйных палажэнняў, дасціпна абыграных дэталей і г.д. За невялікім выключэннем не выручае і дыялог... І тое, што камедыя гэта не смешная — самы вялікі яе парок. Прычын гэтаму многа. Перш за ўсё — надуманасць сітуацый і сюжэтных палажэнняў, якія не выцякаюць з характараў дзеючых асоб... Канфлікты не распрацоўваюцца глыбока і вычарпальна, а зараз жа знікаюць, не паспеўшы ўсхваляваць ці хаця б зацікавіць гледача. А галоўнае — адсутнічае смелае творчае дзярзанне, пошукі новага" (Зуб В. Няўдалая камедыя // ЛіМ. 23.VII.1940).

"...Была сделана попытка противопоставить мораль советской молодежи пошлому, обывательскому отношению к женщине, к дружбе, любви... Не достигая из-за недостатка драматизма в конфликте уровня серьезной социальной драмы, фильм этот не был, строго говоря, и комедией: его ситуации были скорее легковесны, чем комичны, скорее бездумны, чем смешны. Стремление к бытовому правдоподобию вступило в противоречие с приукрашиванием жизни, быта, костюмов молодежи. А характеры героев оказались чрезмерно прямолинейными, грубыми. Правда, в фильме были удачные лирические песенки И.Дунаевского, но ни разнообразия, ни народности песен из "Искателей счастья" в них не чувствовалось. Правда, в фильме дебютировали привлекательные молодые артисты Л.Смирнова и И.Переверзев, но неглубокая литературная основа их образов не позволила способным актерам полностью раскрыть свои дарования. В фильме... с большой очевидностью сказались тенденции к бесконфликтности, безмятежному благополучию, приукрашиванию действительности, связанные с сатиробоязнью и односторонним пониманием задач комедии" (ЮСК. С. 311—312).

"Несмотря на банальный, надуманный сюжет, подчеркнуто прямолинейную характеристику персонажей, искусственность многих решений, фильм и сегодня... смотрится с интересом. И не только смотрится — он заражает зрителя своим ненаигранным весельем, самым искренним оптимизмом, прямо-таки излучаемым фильмом. И секрет здесь не только в чудесных песнях Дунаевского. Песни эти рождаются из самой атмосферы фильма. Атмосферы молодости и искреннего веселья, горячих комсомольских диспутов о коммунистической морали и лирических раздумий о первой любви" (Стамболцян М. Владимир Корш-Саблин // 20РБ. С. 166—167).

"...Беря сюжетную схему зарубежного фильма, [авторы] преследовали цель показать, как выглядела бы подобная ситуация в условиях советской действительности, в обществе с новыми моральными принципами, с новыми взглядами на человеческие отношения. Авторы стремились... воспеть настоящую любовь и дружбу, силу

подлинного чувства... Снятая в солнечных, жизнерадостных тонах... насыщенная мелодической музыкой... картина привлекала светлым... оптимистическим взглядом на жизнь. Интересное решение найдено... в раскрытии настроений и переживаний героев. В интимной по своему характеру лирической песенке хорошо переданы раздумья героини об искренности в любви, о настоящей дружбе, без которых не может быть настоящих чувств. "Песня о любви" играет одну из решающих ролей в драматургическом развитии образа Шуры. Это удачный пример использования музыки как активного компонента драматургии. Однако... комфортабельные апартаменты, в которых живут герои, лимузины новейших заграничных марок, на которых они ездят, и прочие атрибуты "красивой" жизни выглядели привнесенными извне и... не способствовали утверждению авторского замысла" (ИБК. Т. 1. С. 207—208).

"...У нас нет никаких оснований сомневаться в естественности и благородстве поведения персонажей ленты. Нас убеждают не улыбки, обильно расточаемые на экране, не смех, который порой не встречает отклика в зрительном зале, а ритм киноповествования, манера игры молодых актеров... Ритм этот удивительным образом передавал ритмы первых пятилеток. Лирическую кинокомедию "Моя любовь" никак не отнесешь к фильмам так называемой производственной темы. Однако, находясь за кадром, именно производство, коллектив наполняют новым смыслом отношения наших героев. Традиционный треугольник, обкатанный, казалось бы, до полного исчезновения острых углов, неожиданно приобретает в картине новый смысл. На климат взаимных симпатий и антипатий здесь совершенно явственно оказывает решающее влияние общественное мнение. Гриша, Шура и Леша прекрасно ощущали отношение к своим поступкам со стороны сверстников — товарищей по работе, и людей старшего поколения. Прекрасно ощущаем это и мы, зрители" (Андреев Ф. Иван Переверзев в жизни и на экране // ИК. 1979. № 9. С. 114).

"Лидию Смирнову, как она сама об этом писала, все знали по обаятельной и сердечной Шурочке... Не так уж часто на долю актера выпадает такая благодарность, а фильму — столь долгая и счастливая жизнь: интерес зрителей нескольких поколений, повторный выпуск на экраны 70-х годов... Иллюстративность и схематизм... легко просматриваются в "Моей любви"... но нельзя также не учитывать особенности замысла и мировосприятия художника, общественный отзвук на его произведение" (КДвЖ. С. 60—63).

Библиография: Міхайлаў Б. У кіностудыі "Совецкая Беларусь" // ЛіМ. 3.IX.1939; Гаврилов Е. "Моя любовь" // Известия. 9.VII.1940; ИСК. Т. 2. С. 412; СПД. С. 142.

A lyrical comedy about a love triangle where true feelings of the heroes are put to a test when the heroine adopts a foster son. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. REVIEWS: this is a variation of a music film in comparison with the works of G.Alexandrov and I.Pyriev; if art tries to understand the problems of people's private life the spectators are sure to be far from indifferent to this kind of art in spite of all its flaws; the canons of a foreign comedy cannot be used to show Soviet reality; the spectators were overwhelmed by I.Dunayevski's music; the characters are too straightforward, this was the result of the tendency for avoiding conflict and glossing over the reality; the film which had been made under the influence of the Austrian movie *Little Mama* was a long-standing enormous success, with L.Smirnova becoming a star.

1941

ПЕСНЬ О ДРУЖБЕ (ПЕСНЯ АБ ДРУЖБЕ) (THE SONG OF FRIENDSHIP) — звук., ч/б, 5 ч., 1094 м.

Сц. И.Бражнин; реж. **Сергей Сплошнов, Иосиф Шапиро**; оп. К.Погодин; худ. С.Добжинский; комп. С.Полонский; звукооп. К.Познышев. В ролях: И.Кузнецов (Федя), Т.Виноградова (Алеся), Н.Петропавловская (Лара), В.Глухов (Шемет), И.Бий-Бродский (Аркадий Аполлонович, сосед), В.Меркурьев (тенор).

Фильм на экраны не выходил.

Лирическая комедия.

Молодожены Федя и Лара уезжают в дом отдыха. Накануне Федя встречает старого друга Рыгора Шемета и разрешает ему пожить в своей комнате. Не зная об этом, Лара направляет в ту же комнату свою подругу Алесю, которая приехала на олимпиаду художественной самодеятельности. Переночевав не подозревая друг о друге, новые жильцы поутру знакомятся. Рыгор принимает Алесю за жену Феди. Ошибается и Алеся, считая Рыгора мужем своей приятельницы. Между молодыми людьми завязывается дружба, готовая перерасти в любовь. Верные моральному долгу, они признаются в этом вернувшимся из отпуска Феде и Ларе. Недоразумение разъясняется ко всеобщему удовольствию.

"Типичный для буржуазной комедии штампованный сюжет. Легковесность и схематизм образов определили неудачу фильма" ([Из заключения] ГФФ, 1-2-1, № 1700).

"Картины "Жатва" и "Песнь о дружбе", законченные в самый канун войны, оказались весьма средними по своему уровню и далекими от острых проблем действительности. В час суровых испытаний они не могли принести существенную пользу для мобилизации духовных сил народа, а в послевоенный период по своей проблематике оказались настоль устаревшими, что не представляли какого-либо интереса для зрителей" (СПД. С. 145—146).

Библиография: ИСК. Т. 2. С. 412; КИК. С. 76.

A lyrical comedy about young lovers who get into various misunderstandings. REVIEWS: the film was not a success because of a cliched plot typical of a bourgeois comedy and became of the wooden lightweight characters; this mediocre film was of no use during the war and after the war it seemed outdated (Was not released).

СЕМЬЯ ЯНУШ (СЯМ'Я ЯНУШ) (THE YANUSH FAMILY) — звук., ч/б, 9 ч., 1984 м.

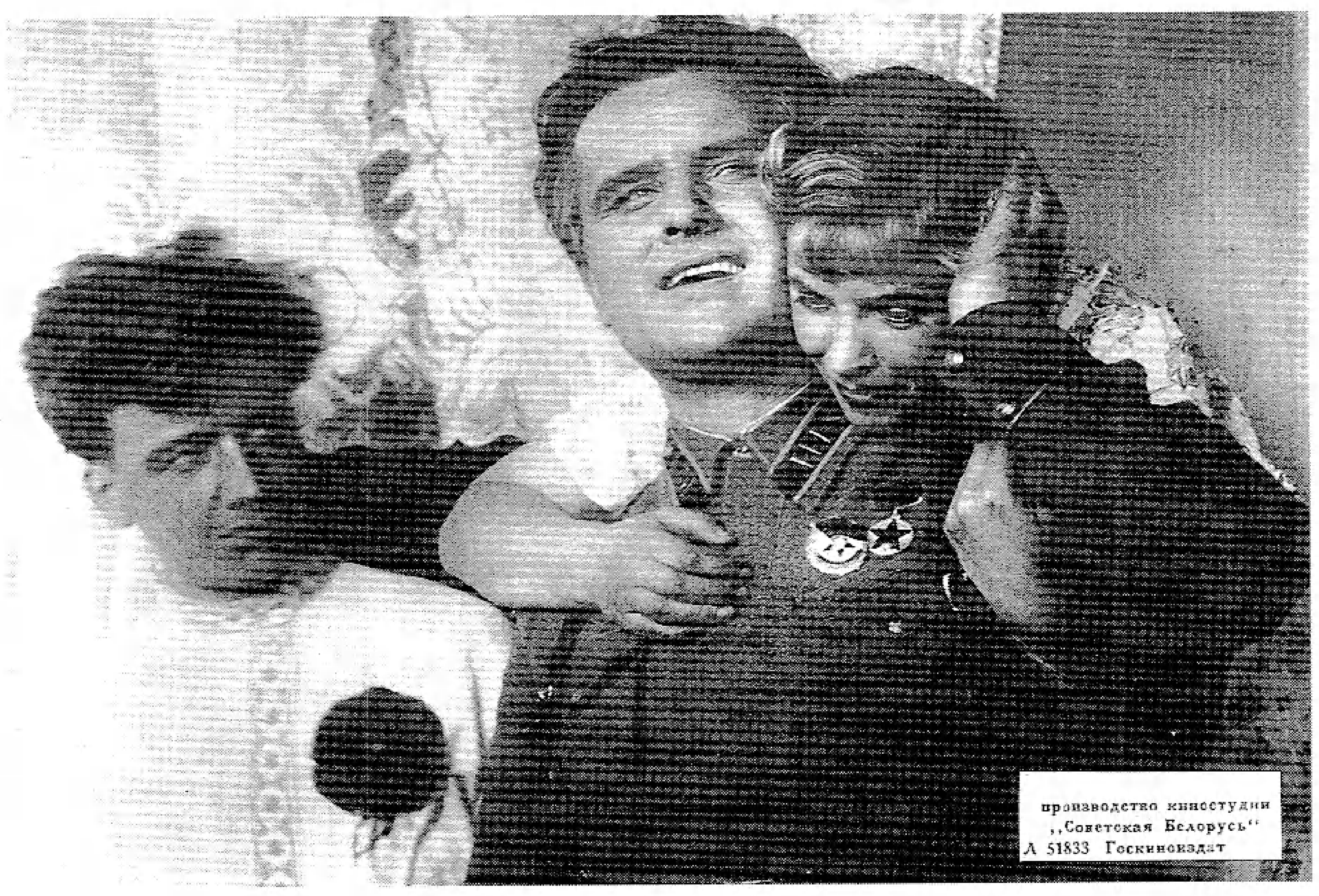
Др. назв. "Жатва".

Сц. К.Василенко, Е.Помещиков; реж. **Сигизмунд Навроцкий**; оп. Б.Рябов; худ. В.Иванов, В.Первунин; комп. А.Туренков; звукооп. П.Янин; текст песен П.Бровки, К.Крапивы. В ролях: Л.Генель-Аблова (Юста Павловна), С.Крылов (Остап), В.Кулаков (Михась), П.Масоха (Кирилл), А.Аркадьев (Артем), О.Кусенко (Маня), В.Журавлева (Феша), В.Зайчиков (Волошка), Е.Голынчик (Наташа), А.Консовский (Жорка), П.Каштельян (Алесь).

Фильм на экраны не выходил.

Социальная драма.

Лето 1939 года. В колхозе "Пограничник" крестьяне готовятся к празднованию начала уборки урожая. К этому дню приурочена свадьба шофера Остапа Януша и колхозницы Мани. На праздник съезжаются братья Остапа: Михась — профессор агробиологии, Кирилл — полковник танковых войск, Артем — знатный шахтер Донбасса. Рада их мать, Юста Павловна, наконец-то увидевшая сыновей вместе. Во время свадьбы над полями колхоза появляется эскадрилья самолетов, летящих на запад, приходит известие о начале мобилизации. По радио передают речь Молотова о том, что Красная Армия перешла границу, чтобы взять под защиту трудящихся западных областей Беларуси и Украины. Братья, председатель колхоза Волошка и многие другие колхозники уходят в армию. Председателем становится Юста Януш. Приходит извещение о гибели Остапа. Юста глубоко переживает, но находит в себе силы твердой рукой руководить колхозом. В разгар уборки выясняется, что Остап совершил подвиг и только ранен. Остап и Волошко возвращаются домой. Колхозники отправляют колонну грузовиков с хлебом нового урожая в помощь населению Западной Беларуси.



А.Консовский — Жорка, П.Масоха — Кирилл, В.Журавлева — Феша

"Фильм чрезвычайно схематичен. Его тема не раскрыта, а проиллюстрирована. "Любовные линии", предназначенные повысить интерес к повествованию, выглядят малоубедительно. Музыка и песни не органичны сюжетному развитию и играют роль вставных концертных номеров" (КИК. С. 77).

Библиография: Ізох П. Фільмы, сцэнарыі, заяўкі... // ЛіМ. 21.І.1940; Виноградов Б. "Жатва" // СБ. 14.VII.1940; ИСК. Т. 2. С. 412; СПД. С. 145—146 [см. материалы фильма "Песнь о дружбе"].

A social drama about a large family from an Eastern Belarusian collective farm and its participation in the liberation of Western Belarus in 1939. REVIEWS: the film is characterized by oversimplifications, its theme has been illustrated but not dealt with adequately. (Was not released because the war started).

БЕЛОРУССКИЕ НОВЕЛЛЫ (БЕЛАРУСКІЯ НАВЕЛЫ) (BELARUSIAN SHORT STORIES)

— звук., ч/б, 5 ч., 1333 м.

Др. назв. “Белорусский сборник”.

Художественный руководитель Ф.Эрмлер.

Фильм снят на Центральной объединенной к/с художественных фильмов (Алма-Ата).

Согласно биофильмографическому справочнику ГФФ в 4-х томах “Режиссеры советского кино” (1982—1990 гг., для служебного пользования), на экраны не выходил.

Киносборник из двух киноновелл, сделанный по принципу “Боевых киносборников”.

ПЧЕЛКА (ПЧОЛКА) (THE LITTLE BEE) — 3 ч., 750 м.

Сц. М.Блейман, В.Корш-Саблин, С.Навроцкий; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. А.Сигаев; худ. В.Пантелеев; комп. А.Клумов; звукооп. В.Зорин, Л.Вальтер. В ролях: Я.Жеймо (Пчелка), П.Герага, Г.Светлани (партизаны), А.Виолинов, П.Соболевский (немцы).

Западный фронт. Отступающая немецкая часть прижата к болоту. Полковник приказывает найти проводников из местных жителей. Четверо переодетых в красноармейскую форму разведчиков идут в ближайшую деревню. Дед Андрон, которого командир партизан Дубовик просил сообщать все о враге, спешит в лес. Его внучка по прозвищу Пчелка остается одна. В лесу дед встречает немцев-разведчиков, обещает помощь и, чтобы выиграть время, предлагает отдохнуть в своей избе. Немцы, заподозрив неладное, убивают старика. Зайдя в избу к Пчелке, они говорят девочке, что дед велел ей накормить их и проводить к дороге. Выйдя за водой, Пчелка находит трубку деда и просит помочь ей в его поисках. Отказ и грубое поведение “гостей” настораживают девочку. Кроме того, на гимнастерке одного из них нет пуговицы, которую Пчелка нашла рядом с трубкой деда. Она догадывается, что перед ней немцы. Незаметно кинув угли в постель, девочка поджигает дом, чтобы предупредить партизан, как условлено, дымом, а затем заводит немцев в непроходимую трясину и убегает. Они пытаются ее настичь, но на помощь приходят партизаны. Разведчиков берут в плен. Немецкая часть разбита.



Я.Жеймо — Пчелка

НА ЗОВ МАТЕРИ (НА КЛІЧ МАЦІ) (MOTHER’S CALL) — 2 ч., 583 м.

Сц. М.Берестинский; реж. **Владимир Корш-Саблин, Юрий Тарич**; оп. А.Сигаев; худ. А.Бергер; комп. А.Клумов; текст песен П.Бровки; звукооп. В.Зорин. В ролях: Б.Блинов (Заречный), П.Алейников (Фаталинский), А.Алексеев, С.Гребенников, Н.Дубинский (танкисты).

В танковую часть прибывает новый боец — ефрейтор Фаталинский. Как уроженца Полоцка его посылают пулеметчиком на знаменитый танк “Беларусь”, построенный на народные пожертвования. Бойцы Зяблик, Шубенок, Дробко встречают новичка, еще не бывавшего в боях, насмешками. На фронте затишье. Танк находится на профилактическом ремонте. Наконец командир Заречный сообщает экипажу о скором наступлении. Тяжелый бой. Танк “Беларусь” подбит. Немцы окружают его. Фаталинский вызывается прикрыть отход товарищей пулеметным огнем. Заречный остается с ним. Ему удается подбить немецкий танк. Фаталинский убит. Заречный ранен. Подоспевшие советские танки отбрасывают врага. Находясь в госпитале, Заречный находит в вещах Фаталинского письмо его матери из оккупации — о зверствах фашистов, тяжкой работе, расстрелах. Досрочно выписавшись из госпиталя, Заречный возвращается в часть. Перед строем молодых бойцов он зачитывает письмо матери как священный наказ народа громить врага. Выполняя его, войска идут в бой.

“В первые полтора-два года Великой Отечественной войны подобные киносборники создавались почти на каждой студии страны... Киноновеллы не отличались высокими художественными достоинствами, глубокой постановкой проблем. Первоочередной задачей авторов было вдохновить народ на борьбу, показать звериное лицо фашизма, мобилизовать народ на разгром врага. Создатели киноновелл имели весьма поверхностное, “довоенное” представление о событиях войны, что сказывалось на драматургическом и режиссерском замысле, на подлинности изображения военной действительности... Есть в этих... новеллах и удачи. В первой — это привлекательный образ непоседы Я.Жеймо... Во второй... следует отметить игру актеров Б.Блинова и П.Алейникова, создавших обаятельные образы мужественных героев-танкистов” (ИБК. Т. 1. С. 211—212).

“...Первые сценарии о сражениях с гитлеровцами больше передают настроение тех дней, всеобщую благородную готовность отдать жизнь Родине, чем повествуют о действительном ходе военных событий... Всем была свойственна прямая агитационность, плакатность, острота сюжетных положений и всем не хватало конкретных наблюдений... Процесс освоения материала, особенно военного, здесь во многом схож с тем, что можно было наблюдать в начале 20-х го-

дов. В изображении героизма революционеров и красногвардейцев тогда в первую очередь использовался детективно-приключенческий сюжет... И в начале Отечественной войны этого рода сюжет стал первой опорой в освоении материала, известного еще в самых общих чертах... Но, сравнивая, увидим и различия... В новеллах начала Отечественной войны используются уже достаточно прочно утвердившиеся конструкции, сюжеты, типы героев. Мы встречаемся здесь с традиционными персонажами довоенных картин... И в новых обстоятельствах они действуют с той же победительной легкостью и удачливостью... Варьируются, а то и почти полностью совпадают отдельные сюжеты и мотивы... Один из самых распространенных — разоблачение и поимка немецкого десантника, шпиона" (Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской драматургии // М., 1978. С. 193—194).

"В.Корш-Саблин и Ю.Тарич стремились гнев против фашизма, призыв к его разгрому выразить через показ конкретных действий советских патриотов. Сюжеты двух новелл навеяны газетными сообщениями... Если сопоставить киносборник "Белорусские новеллы" с другими выпусками этого плана... то он окажется в числе наиболее содержательных" (КДвЖ. С. 72).

Библиография: Ромм М. Каждый фильм — удар по врагу! // Кино. 27.VI.1941; Эрмлер Ф. Оперативность и мобильность // Кино. 27.VI.1941; ОИСК. Т. 3. С. 418; Трошин А. Экран говорил: победим! // ЛР. 8.V.1970; ИСК. Т. 3. С. 193; Рэзнік І. Кінамастацтва ў баявым страі // Звязда. 26.IV.1975.

A film collection consisting of two novellas (*The Little Bee* about the heroic deed of a Belarusian girl and *Mother's Call* about the heroism of a tank crew) made according to the principle of the *Collected War Films*. Directed by Belarus' leading directors Yu.Tarich and V.Korsh-Sablin. REVIEWS: the task of the authors was to inspire the people's struggle for liberation; the plots, motives and characters were traditional for the pre-war films; the authors had a very superficial idea of the war, the plots were taken from newspaper reports. (Was not released).

1943

БЕЛОРУССКИЙ КИНОКОНЦЕРТ (БЕЛАРУСКІ КІНАКАНЦЭРТ) (A BELARUSIAN CINE-CONCERT)

—звук., ч/б, 6 ч., 1423 м, в/э 15.VI.1944 г.

Др. назв. "Живи, родная Беларусь!"

Сц. и реж. **Владимир Корш-Саблин, Микола Садкович**; оп. Г.Егиазаров; худ. С.Николаев, Л.Блатова; комп. И.Любан; звукооп. Н.Писарев; втор. реж. И.Щипанов, А.Шульман. В ролях: А.Ильинский (Нестерка), А.Трус (отец), Н.Глебовская (мать), З.Конопелька (невеста), А.Шелех (жених), Л.Рахленко (поэт).

Фильм-концерт.

Фильм посвящен 25-летию БССР. Киноконцерт начинается эпическим прологом: под звуки цимбал три белорусских сказителя поют песню о Сталине и дружбе советских народов. Затем идет сцена свадьбы из пьесы В.Вольского "Нестерка" в исполнении артистов БДТ-2 им. Якуба Коласа. Ее сменяет эпизод колхозного праздника. В декорациях полевого стана Л.Александровская исполняет песни "Васильки" и "Вечеринка в колхозе", а солисты балета З.Васильева и П.Гусев — вальс и танцы "Бульба" и "Юрочка", поставленные И.Моисеевым. После сцен мирной жизни на экране возникает партизанский лагерь. Р.Млодек и А.Арсенко поют "Лирическую партизанскую", А.Николаева и И.Курилов [Н.Куриков] танцуют "Лявониху". Затем снова звучит песня — "Черноморская" И.Любана в исполнении И.Болотина. Также в фильме-концерте звучат стихи народных поэтов Беларуси Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Танка, Пимена Панченко, Анатолия Астрейко в исполнении Л.Рахленко. Под звуки стихов на экране появляются скульптурные работы З.Азгура, изображающие героев белорусского народа — князя Минского Василько, князя Полоцкого Владимира, капитана Гастелло, генерала Доватора, белорусских партизан и в завершение — памятник Янке Купале. В финале звучит "Белорусская застольная" И.Любана, исполняемая всеми участниками киноконцерта. Почти все концертные номера объединены конферансом А.Ильинского (в образе Нестерки) и Л.Рахленко.

"Народ знает, за что он беззаветно борется. Он пришел к своему расцвету в годы советской власти. На экране словно воспоминание о довоенных днях и призыв к освобождению захваченной врагом земли... Киноконцерт "Живи, родная Белорусь!" хорошо показывает белорусское искусство в дни войны" (Бровка П. "Живи, родная Белорусь!" // КЗ. 24.VI.1944).

"Удачная часть фильма — эпизод "в полевом колхозном стане"... Из двух танцев, поставленных И.Моисеевым... большей похвалы заслуживает второй. Танец "Юрочка" сюжетен, он остроумно задуман и хорошо разрешен... Произведения изобразительного искусства показаны в фильме не иллюстративно. В их монтажном сопоставлении и в их сочетании с художественным словом авторы фильма находят решение большой темы об исторической преемственности традиций свободолюбивого белорусского народа... В танце "Янка"... А.Николаева и Н.Куриков показывают прекрасное мастерство. Удачно работая со светом, оператор... достигает хорошего качества изображения... Фильм — ценный опыт работы над жанром музыкального фильма" (Арсентьев И. "Живи, родная Белорусь!" // Литература и искусство. 17.VI.1944).

"К жанру фильма-концерта его создатели подошли с творческих позиций. Произведения белорусского искусства показаны в фильме в интересном монтажном сопоставлении, тесно сочетаются с выразительным художественным словом. Ярко и образно, используя шутку и поэтическое слово, ведущие познакомили зрителя с историей белорусского народа" (ИБК. Т. 1. С. 220).

"Через исполнителей и авторов произведений белорусского искусства создатели фильма-концерта утверждают: народ, познавший счастье и свободу, нельзя победить, он живет и борется, как живет и вдохновляет на подвиг его искусство... Уже в прологе фильма авторы заявили о лирико-патетической форме повествования... В стихах и концертных номерах встает впечатляющий образ народа, верящего в победу над врагом" (КДвЖ. С. 73).

A film-concert including verses, songs, scenes from plays performed by the leading Belarusian artists. REVIEWS: the film reminds of the pre-war years and calls for the liberation of homeland. The presenters — Ilyinski and Rakhlenko who introduce Belarusian history to the spectators are at their best.

НОВЫЙ ДОМ (НОВЫ ДОМ) (THE NEW HOUSE) — обычн., ч/б, 8 ч., 2102 м, в/э 10.IX.1947 г.

Сц. Е.Помещиков; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. В.Раппопорт; худ. А.Векслер; комп. И.Дунаевский, И.Любан; звукооп. М.Шмелев; текст песен С.Алымова; втор. реж. А.Шульман; монт. Н.Бриллиантщикова. В ролях: В.Хохряков (Вишняк), Е.Самойлов (Иван), Л.Смирнова (Мария Степановна), И.Оя (Прокошина), Л.Кмит (Фокин), К.Сорокин (Полойко), Н.Черкасов (Костоусов), Н.Боголюбов (председатель облисполкома), Б.Рунге (Минька), В.Дедюшко (Горошко); Т.Барышева, Е.Сипавина, Л.Шебалина, Б.Жуковский, В.Цветков.

Лирическая комедия.

9 мая 1945 года с фронта возвращается капитан Иван Вишняк. Заехав в облисполком, он узнает от председателя, что его родному колхозу "Вперед" разрешено строительство образцово-показательной кирпичной деревни. Ивана назначают руководителем работ. Под строительство выделены Заречные Лужки. Из-за них разгорелся конфликт между отцом Ивана — председателем колхоза — и председателем соседнего колхоза "Молодая гвардия" Марией Степановной. Вишняк зол на Марию Степановну: она отобрала у него переходящее Красное знамя. Иван передает отцу радостную новость. Однако Минька, младший сын Вишняка, сообщает, что Мария Степановна уже замеряет Лужки. Придя туда, Иван заявляет ей, что их колхоз начнет здесь работы на следующий день. Утром саперы во главе со старшиной Фокиным, выделенные предоблисполкома, начинают расчистку места строительства взрывами. Мария Степановна высказывает возмущение председателю райисполкома Горошко. Тот говорит ей о стройке. Не знавшая об этом Мария Степановна обижается на Ивана, но все-таки со своими колхозниками участвует в работах. Иван просит у нее прощения. Мария Степановна нравится ему. Приезжает председатель облисполкома с архитектором — профессором Костоусовым, который делает доклад о преимуществе кирпича над деревом и показывает план новой деревни. Начинается уборочная страда. В колхозе "Вперед" не хватает людей. Старый Вишняк просит сына обратиться за помощью к Марии Степановне. Но она задумала строить свой кирпичный завод и рассчитывает на его помощь. Узнав от подруги — полевода Прокошиной, у которой возникла взаимная симпатия с Фокиным, — о трудностях соседей, Мария Степановна со своими людьми помогает им. Старый Вишняк благодарит Марию Степановну. После уборочной на вечеринке у Прокошиной по заданию старого Вишняка счетовод Полойко в игре сводит влюбленных для катания на лодках. Демобилизованный Фокин остается у Прокошиной. Вскоре происходит объяснение Ивана и Марии. К зиме заканчивается строительство новой деревни. В новом доме Вишняка оба колхоза празднуют их свадьбу.



Л.Смирнова — Мария Степановна,
Е.Самойлов — Иван Вишняк

"Беларусьфильм-студия" поставила перед собой задачу — выпустить картину, посвященную восстановительной работе в деревне... Авторы предупреждают, что это... лирическая комедия. Что ж, можно раскрыть эту тему и в комедийном жанре. Авторы фильма лишь обязаны были создать живые человеческие образы, правдивые комедийные ситуации. Они обязаны были отразить в картине дыхание подлинно советской действительности. Комедия при всей условности своих положений требует, чтобы зритель верил в существование героев, а не смотрел на них, как на плод фантазии режиссера. Эти условия в фильме не выдержаны... Сценарий "Нового дома" слишком поверхностен, а постановщик лишь подчеркнул его недостатки. Картина слащава, прилизана. Прелестные, мягкие белорусские пейзажи словно сошли здесь с конфетной обертки. Нарочитая "легкость" стала основным пороком "Нового дома". Местами режиссер прибегает к усиленным дозам киносахарина, и тогда вы видите строительную площадку, где дома растут, как грибы, под звуки песен, где стены поднимаются тем быстрее, чем голосистее строители, где влюбленный капитан в полной форме, при орденах и медалях, в изящном фартуке лихо орудует инструментами каменщика. Этакая неуместная опереточность вызывает у зрителя законное возражение: мы ценим талантливую кинокомедию, но не принимаем суррогата. В фильме участвуют талантливые актеры, но нет объединяющей идеи постановщика. В результате картина напоминает сборный концерт..." (Романов Л. "Новый дом" // Веч. Москва. 27.IX.1947).

"...В конечном счете избранная... тема оказалась начисто утраченной, образы белорусских колхозников превратились в традиционные водевильные маски, а фильм в целом стал водевилем... Мы вовсе не считаем обязательным, чтобы всякая большая, общественно значимая тема осуществлялась обязательно в жанре эпоса или драмы. Сам Е.Помещиков картиной "Трактористы" показал, что он может успешно решить значительную тему в форме музыкальной комедии. Но мы возражаем против формы водевиля: этот жанр, сугубо узкий и камерный по своему существу, не пригоден для решения столь серьезной темы... И хотя Помещиков, создавая сценарий, обильно и откровенно пользовался комедийными ситуациями и характеристиками из одноактных шуток Чехова, хотя он заставляет белорусского колхозника пародийно цитировать "Медного всадника"... все это оказывается литературщиной самого дурного толка... Странное впечатление производит музыка фильма: в ней соединены чудесные белорусские песни, записанные композитором Любаном, с разительно отличающимися от них по своему характеру традиционными опереточными музыкальными номерами, сочиненными И.Дунаевским. Соединение музыкального фольклора с опереточным шаблоном создает ощущение трудно переносимой фальши" (Буров С. Соблазны водевиля // СИ. 27.IX.1947).

"Обаяние самобытного таланта Пырьева, его умение убежденно, ярко, весело говорить о достоинствах, о по-

ложительных явлениях нашей действительности сделало его ведущей, центральной фигурой советской послевоенной комедии. Под непосредственным влиянием Пырьева было сделано несколько фильмов на национальных киностудиях. К ним относятся "Новый дом"... "Далекая невеста"... "Счастливая встреча" и "Весна в Сакене"... "Девушка Араратской долины"... "Щедрое лето"... и другие. Интересно, что сценарии большинства из них написаны при участии постоянного сотрудника Пырьева кинодраматурга Е.Помещикова, присоединявшегося к национальным авторам и приводившего их замыслы к некоему стандартному единому потенциалу... Они... усвоили не столь хорошие, сколь слабые стороны пырьевской манеры. На всех этих комедиях... сказалось влияние теории бесконфликтности" (ЮСК. С. 430).

"Оператор... при изображении деревенского быта стремился убрать из кадра все, что бы напоминало зрителю о послевоенной разрухе... Лишь в самом начале фильма, на фоне вступительных титров, авторы показывают разоренную войной деревню, причем посредством рисованной декорации... Но эти кадры только подчеркивают фальшь беззаботной, идиллической жизни колхозников, изображенной в фильме... Е.Помещиков фактически варьировал свои произведения 30-х годов ("Богатая невеста", "Трактористы"). То, что было естественно в мирный период, в конце 40-х годов (в годы восстановления) не соответствовало возникшим задачам. Сценарий... повторял старые, уже ставшие традиционными образы, сюжетные ходы: обаятельный герой — бравый демобилизованный воин, который сразу же завоевывает авторитет у односельчан и покоряет сердце столь же обаятельной героини, финальная сцена за свадебным столом, где заканчиваются все недоразумения между героями, и т.д. Схематичная и примитивная драматургия, естественно, отразилась на актерских работах... Однако было бы несправедливо не видеть в фильме отдельных удач. Так, режиссерски интересно решен эпизод строительства новой деревни, динамичный, напряженный по ритму, точный по использованию музыки. Мелодичны и задушевны написанные для фильма песни И.Дунаевского на слова поэта С.Алымова "Приходи скорей", "Далеко-далеко" и др. Лирическая песня "Под луной золотой", впервые прозвучавшая в "Новом доме", стала впоследствии одной из любимых песен советской молодежи" (ИБК. Т. 2. С. 20—23).

"Сразу после войны Корш-Саблин пытался продолжить работу над лирическими комедиями. Ведь на его счету были яркие фильмы "Искатели счастья", "Моя любовь"... Однако он ["Новый дом"] не принес лавров режиссеру: Корш-Саблин обнаружил название своего фильма в суровом постановлении ЦК КПБ, последовавшем за известным докладом Жданова о журналах "Звезда" и "Ленинград" и постановлением ЦК ВКП(б) о музыке и кинематографии. Там говорилось, что в фильме "неправильно и поверхностно показана жизнь белорусских колхозов". По опыту 30-х годов Корш-Саблин мог себе представить, что это означало. Поэтому работа над фильмом "Константин Заслонов" была для режиссера "ставкой больше, чем жизнь" (Ратников Г. "Константин Заслонов" // ВМ. 18.IV.1994).

Библиография: Аб рабоце Міністэрства кінематаграфіі БССР: Рашэнне ЦК КП (б) Беларусі // ЛіМ. 13.IX.1947; Бондарава Ф. 30 год служэння беларускаму кінамастацтву // ЛіМ. 5.XII.1958; ОИСК. Т. 3. С. 55; ИСК. Т. 3. С.195—196; КДвЖ. С. 78—80.

A lyrical comedy about a conflict between the heads of neighbouring collective farms. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin; screenplay by the famous Soviet scriptwriter Ye.Pomeshchikov. REVIEWS: the characters of the collective farmers are vaudeville-like; like other comedies made at national film studios in these years, this film is made under the influence of I.Pyriyev's movies, with his co-author, scriptwriter E.Pomeshchikov taking part, and demonstrates the worst aspects of Pyriyev's style; the idyllic life of the countryside where nothing reminds of the war disasters is absolutely false; the music of I.Dunayevski is remarkable for its melodious qualities and is very moving.

1948

РОДНЫЕ НАПЕВЫ (РОДНЫЯ НАПЕВЫ) (NATIVE TUNES) — обычн., ч/б, 4 ч., 1010 м, в/э 14.VI.1948 г.

Др. назв. "Народные таланты".

Сц. А.Шульман; реж. **Аркадий Шульман, Сергей Сплошнов**; оп. Г.Вдовенков; худ. А.Векслер, Е.Ганкин; комп. С.Полонский; звукооп. С.Ключевский, А.Лупал; монт. Н.Бриллиантщикова.

Фильм-концерт.

Фильм посвящен искусству самодеятельных коллективов и мастеров театров Беларуси. Наряду с народной артисткой БССР балериной З.Васильевой (вальс "Весна"), народной артисткой БССР А.Николаевой и заслуженным артистом республики С.Дречиным (танец "Метелица"), артистами Н.Шеховым и Б.Розенблат (танец "Соперники" — также с участием С.Дречина), студентами Белорусской консерватории (песня "Помню, помню вечер") свое мастерство демонстрируют колхозные хоры сел Озерище (частушки про "Марфуту") и Большое Подлесье ("Реченька", "Ай, добрый день") Гомельской области, танцевальные ансамбли деревни Лань Барановичской области ("Полька-вязанка", "Толкачики"), Гомельского клуба железнодорожников им. В.И.Ленина ("Краснофлотский танец", "Встреча победителей", "Лявониха"), Минского Дома народного творчества ("Бульба").

"Фільм... не дае ўяўлення аб багацці беларускай народнай творчасці. Не паказвае сувязі асобных песень і танцаў з прыродай, працай і побытам народа. Ён не раскрывае гісторыі ўзнікнення народнай творчасці... Адсутнічае характэрная для нашай рэспублікі тэматыка — партызанская, індустрыяльная, калгасная... [Харавыя калектывы] прысутнічаюць у фільме толькі ў фанаграфічным запісу. На экране за іх дзейнічаюць выпадковыя людзі... Працэсы працы ў... танцах не раскрыты... Аўтары правільна вырашылі... перанесці канцэртныя нумары ў рэальныя абставіны. [Але] фон прыроды ў большасці песень і танцаў абстрактны, не звязаны з месцам работы калектываў. Цікавы тыпаж калгасных характараў, іх гарнітуры не перададзены... На ўсім ляжыць пячатка нейкай адцягненай прыгажосці, якая затушоўвае знешнія індывідуальныя асаблівасці кожнага калектыва. У фільме няма сюжэтнага вобраза... Таму ўсе мантажныя сашчапленні атрымаліся знешнімі і фармальнымі... Аўтары... абмяжаваліся беглым знаёмствам з народнай творчасцю па канцэртах..." (Любошыц Н. Нявырашаная тэма // ЛіМ. 28.VIII.1948).

A film-concert featuring amateur groups and masters of theatrical art of Belarus.REVIEWS: the film doesn't reflect the specific qualities of Belarusian folklore.

КОНСТАНТИН ЗАСЛОНОВ (КАНСТАНЦІН ЗАСЛОНАЎ) (KONSTANTIN ZASLONOV)

— обычн., ч/б, 8 ч., 2246 м (вар. 1956 г. — 2207 м, вар. 1962 г. — 2155 м), в/э 12.IX.1949 г.

Сц. А.Мовзон; реж. **Александр Файнциммер, Владимир Корш-Саблин**; оп. А.Гинцбург; худ. М.Юферов; комп. А.Богатырев; звукооп. А.Лупал; втор. реж. И.Шапиро. В ролях: В.Дружников (Заслонов), Ю.Толубеев (секретарь ЦК КП/б/Б), А.Хвыля (Корень), Г.Глебов (Кропля), В.Дорофеев (Шурмин), В.Дедюшко (Крушина), В.Балашов (Докутович), И.Кондратьева (Галина), Л.Штыкан (Аня), В.Марьев (Семенихин), Я.Малютин (Кубе), Г.Мичурин (Хирт), В.Соловьев (Нейгауз), Л.Фенин (Гаммер), З.Стомма (Буравчик).

Героическая драма.

Государственная премия СССР за 1949 г. В.Корш-Саблину, А.Файнциммеру, В.Дружникову, А.Хвыле, В.Дорофееву, В.Соловьеву и Г.Мичурину.

Фильм посвящен Герою Советского Союза К.Заслонову, погибшему в 1942 году.

Осень 1941 года. После эвакуации начальник Оршанского депо Заслонов обращается в ЦК КП(б) Белоруссии с предложением о создании подпольной группы и получает от секретаря ЦК задание возвратиться в Оршу. Только зимой добирается он в партизанский отряд Кореня, секретаря подпольного обкома партии. На полученной от него явке Заслонов встречается с машинистом водокачки Шурминым. В Оршу приезжает гауляйтер Кубе и говорит офицерам о важности этого железнодорожного узла — ключа от Москвы. Недовольный работой депо, советник министерства коммуникаций Хирт выговаривает Гаммеру, теперешнему шефу депо. Заслонов приходит к Хирту устраиваться на работу. Хирт и шеф гестапо Нейгауз, не доверяя ему, назначают его начальником русских паровозных бригад, поскольку им нужен опытный специалист. По реакции рабочих Нейгауз убеждается, что Заслонова считают предателем (о его подлинной роли знают немногие), и Заслонову удается доказать ему необходимость вернуть рабочих из концлагерей. Подпольщики получают задание делать угольные мины. Взрывы паровозных топок вызывают подозрения немцев, и они заставляют рабочих перебирать уголь. Пытаясь скрыть мину, гибнет машинист Алексеев. Возмущенные подпольщики, в том числе старые рабочие Кропля и Крушина, решают убрать Заслонова. За это берется Тимка Докутович. Заслонов открывается перед Кроплей и дает задание портить детали паровозов. Кропля успевает предотвратить убийство. По-прежнему не доверяющий Заслонову Нейгауз подсылает к нему провокатора Буравчика, но тот разоблачает его. Через Оршу усиливается движение эшелонов. Заслонов догадывается, что они идут на Москву. Шурмин предлагает парализовать работу узла, заморозив его водную систему. Его арестовывают и требуют признания, что приказ о диверсии ему отдал Заслонов. Шурмин гибнет от пыток. А арестованного Заслонова Нейгауз вынужден отпустить по требованию Хирта, ибо по заданию Кореня диверсии продолжаются. Чтобы выявить настоящих подпольщиков, Хирт решает создать с помощью Заслонова фальшивую диверсионную группу. Во время их разговора начинается налет советской авиации. Немцы хватают Докутовича, который сигнализировал самолетам фонариком. Его допрашивают в присутствии Заслонова, требуя назвать имя руководителя. Но Тимка молчит, и его убивают. Взрыв бомбы разрушает бункер, и Заслонову удается бежать. Он принимает командование всеми партизанскими отрядами оршанской зоны и ведет своих бойцов, среди которых его соратники по подпольной борьбе, в бой.



В.Дружников (слева) — Константин Заслонов

“...Трэба перш за ўсё сказаць аб зладжанай ігры акцёраў, якія ўклалі шмат працы ў стварэнне праўдзівых вобразаў... народных мсціўцаў. Выразна акрэсліваюцца характэрныя рысы... Кораня... такіх [сяброў Заслонава], як Шурмін, Кропля, Крушына. Глядач бачыць іх жывымі, непасрэднымі, верыць ім, хвалюецца разам з імі... Не ўсе магчымасці, аднак, выкарыстаны... каб з найбольшай паўнатой паказаць велічны вобраз Заслонава, як аднаго з тыповых прадстаўнікоў гераічнага савецкага народа... Не акрэслена яго біяграфія, а між тым у біяграфіі чалавека, вырасшага пры савецкай уладзе, выхаванага партыяй Леніна — Сталіна, тояцца вытокі гераізма, якім вызначыўся наш народ у гады вайны. Пры таленавітым выкананні ролі Заслонава... адчуваецца, што артысту не хапае матэрыялу. Ён вымушан часам пераходзіць на дэкламацыю агульных, шэрых сказаў. Тое ж можна сказаць і аб некаторых дыялогах іншых дзеючых асоб. Ёсць ў фільме лішнія і некалькі надуманыя эпізоды... Заўважаецца недахоп выяўленчых сродкаў у паказе батальных сцэн... Невыразным з'яўляецца музычнае афармленне. Усё гэта, аднак, не можа знізіць агульнага станоўчага ўражання ад гэтага глыбока патрыятычнага фільма” (Хадкевіч Т., Бутрымовіч Н. Фільм аб гераічным сыне беларускага народа // Звязда. 31.VIII.1949).

“...В.Дружникову удалось ярко и убедительно показать замечательные качества героя... В благородном образе Заслонова зритель видит лучшие черты характера Человека Сталинской эпохи... Ярко показаны замечательные советские люди, пламенные патриоты социалистической Родины, готовые отдать... свою жизнь за дело народа, за дело партии Ленина — Сталина” (Рывкин Я., Агеев И. “Константин Заслонов” // СБ. 2.IX.1949).

“...Слаба паказана ўсенароднасць партызанскага руху, якая так характэрна была для Беларусі, а таксама недастаткова поўна адлюстравана жыццё і дзейнасць партызанскага атрада і яго кіруючага партыйнага ядра. Нават сама падпольная арганізацыя Аршанскага вузла выглядае не масавай арганізацыяй, яна як бы ізалявана ад іншых рабочых калектываў горада. Сувязь партызанскага атрада з падполлем паказана вельмі слаба і невыразна... Бадай, усе сцэны праходзяць у адной і той жа зямлянцы або ў дэпо, дзе выступае абмежаванае кола людзей. Адчуваецца,

што і аўтар, і пастаноўшчыкі вывучалі партызанскую барацьбу менш па жыццёвых фактах, а больш па літаратурных крыніцах. Недастаткова адчуваецца... і беларускі нацыянальны каларыт, што ў першую чаргу адносіцца да мастацкага афармлення" (Лівенцаў В. "Канстанцін Заслонаў" // ЛіМ. 3.IX.1949).

"Своим продуманным и темпераментным исполнением [В.Дружников] во многом углубил и дополнил образ Заслонова... Авторы фильма в значительной мере преодолели другой недостаток пьесы — схематичность в обрисовке персонажей из рабочей среды... Немцы в фильме изображены плакатно... Чрезмерное увлечение батальными сценами... Да и комбинированные съемки взрывов, крушений, рушащихся мостов выполнены довольно однообразно, а в отдельных случаях проступает их бутафорская природа. Оператор... снял фильм неровно. Наряду с отличными кинопортретами, со сценами, эмоционально насыщенными, есть и планы смазанные, недоработанные в световом отношении, однотонные. Но даже и при отмеченных недостатках фильм смотрится с огромным интересом" (Леонидов О. "Константин Заслонов" // СИ. 10.IX.1949).

"Значение фильма... не только в исторической правде. Он раскрывает образ Заслонова как общенациональный советский характер, обобщенный образ человека, для которого Родина, партия, Сталин — это великая движущая сила всей его жизни, символ счастья, справедливости, разума. Пусть не все эпизоды одинаково удачны в фильме (в частности, стремление его авторов к сюжетной сложности, к насыщению событиями приводит порой к психологической упрощенности... а повышенный драматизм этих событий — к надуманности некоторых эпизодов, особенно в изображении условий подпольной борьбы), — все же фильм в целом создает исторически верный характер народного героя... Заслонов в картине —не исключительная личность, а обыкновенный человек, один из миллионов простых советских людей, каждый из которых может стать на его место, если этого потребует Родина... Очень трудная роль сыграна правдиво и сильно" (Абрамов А. "Константин Заслонов" // Веч. Москва. 14.IX.1949).

"Сценарий фильма... написан... автором одноименной пьесы. Возможности кинематографии позволили драматургу расширить рамки сценического действия, придать ему большую напряженность, динамичность. Многое из того, что в пьесе происходит за пределами сцены, зритель фильма видит на экране... Но все же драматург должен был уделить больше внимания раскрытию духовного мира своих героев... [Режиссеры] осуществили постановку... темпераментно, но на том художественном уровне, на каком делались подобные картины в годы войны. Между тем за это время и сценарное и режиссерское мастерство ушло далеко вперед, и сейчас военная тема решается уже с большей обобщенностью и глубиной. Досадно также, что ряд натурных сцен либо заменен комбинированными съемками, либо снят в павильоне. Однако недостатки фильма в значительной степени искупаются его полным драматизма сюжетом и превосходной игрой большинства исполнителей, в первую очередь... В.Дружникова" (Леонидов О. "Константин Заслонов" // Огонёк. 1949. № 38. С. 25).

"Картина от начала до конца выдержана в суровой, сдержанной манере. Все средства кинематографической выразительности подчинены в нем главному —раскрытию характеров Заслонова и его соратников, художественному анализу мотивов их героических поступков... Прекрасными партнерами В.Дружникова оказываются... Г.Глебов и В.Дедюшко, еще раз доказавшие, что использование в национальном кино белорусских актеров — плодотворная и целесообразная традиция. Старейшие белорусские театральные актеры создали колоритные, запоминающиеся образы железнодорожников... [Фильм] стал событием в белорусском киноискусстве послевоенного периода... Впитавший лучшие традиции 20—30-х годов, вошедший в число лучших картин 40-х годов (таких, как "Подвиг разведчика", "Повесть о настоящем человеке", "Молодая гвардия"), "Константин Заслонов" во многом возродил традиции остросюжетного героико-патриотического фильма... Картина нашла широкое признание и за рубежом... В Париже летом 1950 г. фильм шел на экранах два месяца при переполненных залах" (ИБК. Т. 2. С. 24—33).

"Это фильм, в полной мере сотворенный своим временем и стечением обстоятельств. Его герой — одна из фигур кинематографического Пантеона, созданного в послевоенные годы... Это также важнейшая веха в творческой биографии В.Корш-Саблина. К тому времени худрук "Беларусьфильма" имел серьезный неоплаченный долг. Он не снял белорусского "Чапаева", о чем неосторожно пообещал в одном интервью еще в 30-е годы... Министерство кинематографии благоразумно решило в помощь опальному на тот момент Корш-Саблину пригласить А.Файнциммера — режиссера с безупречным творческим прошлым... Фильм снят в стиле монументального романтизма и тотальной мифологии. По замыслу подлинным героем произведения была Партия. Секретарь ЦК КПБ, одетый во френч а ля Сталин... наставлял К.Заслонова. На роль Заслонова Корш-Саблин намеревался пригласить Бориса Платонова... Однако психологически достоверный Б.Платонов не соответствовал романтическому замыслу А.Файнциммера, и роль досталась молодому и стройному В.Дружникову. В роли Заслонова он воплощал волю партии и под ее опекой оказывался неуязвимым для озадаченных врагов... Тень партии заслонила подлинный облик этого героического человека. Например, в фильме не нашло отражения, тем более объяснения, как Заслонов переступил личную трагедию — судьбу репрессированного отца. Превосходство Заслонова, его партийных руководителей, соратников по подполью над врагами в фильме объясняется их верностью героическим революционным традициям. Это легко прочитывается в образном контексте картины. В одном из кадров А.Хвыля (он также снимался в "Щорсе" А.Довженко) в роли секретаря подпольного обкома Кореня, как Чапаев, вытянутой рукой над стволом пулемета указывает на невидимого врага. Сцены оккупированного города, концлагеря, бомбовый удар по железнодорожному узлу, кадры рельсовой войны создают эпический фон, возвышающий образ легендарного героя... Законченное произведение монументального романтизма, адекватно выразившее свое время" (Ратников Г. "Константин Заслонов" // ВМ. 18.IV.1994).

Библиография: Абмеркаванне кіносцэнарыя А.Маўзона "Канстанцін Заслонаў" // ЛіМ. 24.IV.1948; Бондарева Е. Фильм о народном герое // СМ. 8.VII.1949 и 2.IX.1949; Барушка А., Асіпенка А. Фільм аб легендарным герої // ЧЗ. 30.VIII.1949; Земцов А. Фильм о патриотическом подвиге // Правда. 12.IX.1949; Ливенцев В. Патриотический фильм // Известия. 13.IX.1949; Семенов В., Роготченко А. "Константин Заслонов" // КП. 14.IX.1949; Павлова Г. "Константин Заслонов" // Труд. 14.IX.1949; Капралов Ю. Народный герой // Смена. 14.IX.1949; Чернов А. "Константин Заслонов" // МК. 15.IX.1949; Нефед В. Фильм о народном герое // КЗ. 20.IX.1949; Бліскінаў М. Фільм аб савецкіх патрыётах // ЛіМ. 25.III.1950; Крупеня Я. Поспех беларускіх фільмаў за рубяжом // ЛіМ. 22.XI.1952; ОИСК. Т. 3. С. 212—215; Стамболцян М. Владимир Корш-Саблин // 20РБ. С. 168—169; БАК. С. 35—41; ИСК. Т. 3. С. 196—198; КДвЖ. С. 85—94; КіЛ. С. 13 — 15.

A heroic drama about the deeds of K.Zaslonov, Hero of the Soviet Union, who headed the Underground struggle against the nazi invaders at the Orsha railway station. Directed by the leading Belarus' directors A.Feinzimmer and V.Korsh-Sablin. Screenplay by the playwright A.Movzon. USSR State prize of 1949. REVIEWS: the involvement of the whole nation in partisan warfare was shown inadequately; attention was focused on the events of the plot, the leading role of the Communist Party was inadequately shown; the Germans were depicted as caricatures but for all the drawbacks the film stirs up the spectators' interest; V.Druzhnikov showed the best traits of character of a person of Stalin's era; the protagonist is not an extraordinary personality but one of the millions; Zaslonov is one of the figures in the cinematographic Pantheon of those years, the Communist party overshadowed the true image of this man, the film is a bright example of monumental romanticism.

ПАВЛИНКА (ПАЎЛІНКА) (PAVLINKA) — обычн., ч/б, 8 ч., 2190 м, в/э 12.X.1952 г.

Сц. М.Лужанин; реж. **Александр Зархи**; реж. театра П.Сушко; оп. А.Гинцбург; худ. Е.Ганкин, С.Николаев; комп. Е.Тикоцкий, Ю.Бельзацкий; звукооп. С.Ключевский; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. С.Бирилло; монт. М.Бедренникова. В ролях: Л.Дроздова (Павлинка), В.Дедюшко (Степан Криницкий), Л.Ржецкая (Альжбета, его жена), Г.Глебов (Пранцись Пустаревич), В.Полло (Агата, его жена), Б.Платонов (Быковский), В.Кудревич (Яким).

Фильм-спектакль.

Экранизация спектакля Белорусского драматического театра им. Я.Купалы по одноименной комедии белорусского писателя Янки Купалы (1912).

Павлинка, дочь зажиточного крестьянина Степана Криницкого, и Яким Сорока, сельский учитель, любят друг друга. Воспользовавшись отсутствием родителей, уехавших на ярмарку, она встречается с Якимом у себя в хате. Но Степан, возвратившись домой, узнает об этом и запрещает дочери видеться с любимым. Чтобы устранить Сороку, он доносит о том, что у Якима есть запрещенная литература, в полицейский участок. Степан мечтает породниться со шляхтой, и потому задумал выдать дочь замуж за, по его мнению, знатного и богатого жениха — шляхтича Адольфа Быковского, с которым познакомился на ярмарке. На самом деле Быковский, тщеславный и недалекий, этой женитьбой намерен поправить собственное, совсем незавидное материальное положение. Во время вечеринки в доме Криницких умная, веселая и находчивая Павлинка всячески подшучивает над паном Адольфом, вызывая смех у гостей. После вечеринки Павлинка раздумывает, бежать ли ей с Якимом, как он предлагает. Кто-то окликает ее через окно. Решив, что это Сорока, она выбрасывает в окно собранные узлы и собирается лезть сама. Но возвращаются родители, провожавшие соседей, и хватают ее. А кумовья Пустаревичи ловят "вора" — пана Адольфа. Он оправдывается, что хотел лишь узнать у Павлинки дорогу, но Степан, решивший, что дочь хотела бежать с Быковским, узнав об аресте Якима, прогоняет незадачливого жениха. Услышав о судьбе любимого, Павлинка с криком: "Звери слепые!" — падает в обморок.



В.Полло — Агата, Г.Глебов — Пустаревич

"...Создатели [фильма-спектакля] сумели сохранить лучшие стороны театральной постановки — ее национальное своеобразие, выраженное в песнях, танцах, речи и поступках героев. Наряду с этим, используя творческие возможности кино, они... создали своеобразное кинематографическое произведение... Авторы фильма основное внимание уделили выявлению социальных мотивов комедии Я.Купалы, психологическому раскрытию образов... Глубокая идейность "Павлинки" неразрывно связана с ее яркой комедийностью и жизнерадостностью... Живые, полнокровные образы спектакля запечатлены на экране во всем богатстве жизненных красок и блестящего актерского мастерства... Желая усилить социальное звучание спектакля, [авторы] сделали неоправданные сокращения комедийных моментов" (Смаль В. "Павлинка" // СБ. 18.IX.1952).

"У вызначэнні жанру п'есы тэатр і кіно сталі на аднолькавую пазіцыю, падкрэсліваючы ў ёй камедыйныя элементы. Аднак у падыходзе да раскрыцця тэмы п'есы творчыя шляхі кіно і тэатра некалькі разышліся. Калі тэатр у спектаклі "Паўлінка" шырока скарыстоўвае тэатральную ўмоўнасць, упрыгожваючы мастацкае афармленне спектакля багата арнаментаванымі заслонамі, аркамі, стылізаванай вопраткай і рэквізітам, то кінарэжысура, наадварот, імкнецца вытрымаць усю пастаноўку ў строга рэалістычным плане, наблізіць яе да жыцця. Гэта прыкметна не толькі ў дэкарацыях і вопратцы, але галоўным чынам у выкананні ролей... Л.Драздова... у кінаспектаклі імкнецца глыбока раскрыць... сацыяльную драму [Паўлінкі]... яе настойлівае імкненне да свабоды і шчасця. Вобраз... развіваецца ва ўсё нарастаючай сіле пратэсту супраць коснасці і самавольства бацькі. Добра падкрэслены артысткай рост свядомасці гераіні пад уплывам рэвалюцыянера Якіма Сарокі... Вобраз Паўлінкі на экране захапляе сваёй шчырасцю і псіхалагічным малюнкам... На жаль, літаратурны матэрыял не дае магчымасці шырэй паказаць вобраз Якіма Сарокі ў дзеянні, яго рэвалюцыйную работу... Звычайна вобраз Быкоўскага ў тэатры падаваўся ў вадэвільным плане... Б.Платонаў... інакш трактуе гэты вобраз... У выкананне ролі ўносіцца той сатырычны змест, які найбольш глыбока паказвае Быкоўскага ў яго шляхецкай хцівасці... Ён выконвае яе надзвычай рэалістычна... Глядач на працягу ўсяго фільма глыбока ўспрымае сакавіты купалаўскі гумар, сапраўдную народную мудрасць і сатыру. Акторы данеслі да гледача... яркія вобразы купалаўскай камедыі. Улічваючы асаблівасці кінапаказу [Г.Глебаў, Ул.Дзядзюшка, В.Пола, Л.Ржэцкая] больш стрымана карыстаюцца акторскімі сродкамі выразнасці. Аднак на экране яны ад гэтага не страцілі ні сваёй камедыйнасці, ні жыццёвай дакладнасці персанажаў... [Рэжысёры кінаспектакля] здолелі дапамагчы акторам данесці да гледача іх высокае майстэрства" (Рамановіч Я. Другое нараджэнне // ЛіМ. 22.XI.1952).

"...Сохранив в основном композицию театральной постановки, ее национальный колорит, [авторы фильма-спектакля] все же внесли в нее значительные коррективы. Специфические возможности кинематографа позволили им перенести некоторые сцены за пределы сценической площадки, оживить действие более сложными и разнообразными мизансценами, недоступными в условиях театра. Актерский коллектив... отлично справился с задачей воплощения на экране образов замечательной комедии" (Осипов И. Комедия Янки Купалы на экране // Веч. Москва. 30.XII.1952).

"Фильмы-спектакли, переносящие без существенных изменений на экран готовые и стяжавшие признание театральные спектакли, были... явлением отрицательным. Единственная польза от них была в том, что они знакомили с творчеством столичных театров зрителей далеких окраин, периферии, да еще, пожалуй, в том, что они консервировали для будущих поколений (театроведов, конечно, а не зрителей) театральные спектакли. Но сущность театрального искусства при этом убивалась; живое общение актера со зрителем, творческий процесс перевоплощения, происходящий на сцене, т.е. все то, что делает театр бессмертным, на пленку заснять было нельзя. Фильмы-спектакли не передавали живого обаяния фильма, как восковая персона не является ни живым человеком, ни реалистическим портретом его. Для киноискусства же фильмы-спектакли были губительны потому, что пренебрегали его специфическими выразительными средствами, приносили на экран театральную условность, медленный темп, единство времени и места, непомерное количество диалогов" (ЮСК. С. 445—446).

"Павлинка" была первой экранизацией на белорусской студии театрального спектакля и в работе над ней оформились те творческие принципы, которые легли в основу некоторых последующих экранизаций... Ряд лучших сцен спектакля купаловцев был сохранен в фильме... Зрителя подкупала непосредственность актерской игры, легкость и непринужденность поведения героев... Вместе с тем... ритм театрального спектакля, во многих сценах механически перенесенный в фильм, замедлял действие, эпизоды воспринимались как затянутые. Вынос некоторых эпизодов на натуру оказался неорганичным для стилистики спектакля. Порой то, что воспринималось на сцене как театральная условность, выглядело на экране жизненно недостоверным. Фильм-спектакль в целом не стал таким значительным явлением в кинематографии, какой была постановка жемчужины белорусской драматургии на сцене театра имени Я.Купалы" (ИБК. Т. 2. С. 34—37).

Библиография: Зархі А. Фільм-спектакль "Паўлінка" // ЛіМ. 9.IX.1952; Владимирцева И. "Павлинка" // СИ. 27.XII.1952; БАК. С. 42; КіЛ. С. 18 — 19.

This film-play is the screen version of the comedy written by the classic of the Belarusian literature Ya.Kupala and staged by the Belarusian Drama Theatre named after Ya.Kupala. It was produced by the famous Soviet director A.Zarkhi. REVIEWS: while the best sides of the stage version and the national originality have been preserved a peculiar cinematographic work has been created; the slow rhythm of the theatrical play which was mechanically used in the film slowed down its action, the film hasn't become so significant for the movie production as the play for the theatre.

ПОЮТ ЖАВОРОНКИ (ПЯЮЦЬ ЖАВАРАНКІ) (SKYLARKS SINGING) — обычн., ч/б, 9 ч., 2302 м, в/э 15.VI.1953 г.

Сц. К.Крапива; реж. **Владимир Корш-Саблин, Константин Санников**; оп. А.Гинцбург; худ. Е.Ганкин; комп. Г.Пукст; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. В.Стрельцов; монт. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Л.Дроздова (Настя), Л.Ржецкая (Авдотья), В.Полло (Павлина), В.Дедюшко (Пытлеванный), Б.Платонов (Тумилович), И.Шатилло (Микола), Г.Глебов (Сымон, его отец), П.Молчанов (Паланевич), В.Кравцов (зампред облисполкома), О.Галина (Морозова), П.Иванов (Здоровеня, бухгалтер), К.Синкевич (Бондарчик, счетовод), Л.Баранчик (Володя, шофер), М.Зинкевич (Катя), Е.Ковалева (Лида), В.Скакун (Роман, шофер).

Фильм-спектакль.

Экранизация спектакля Белорусского драматического театра им. Я.Купалы по одноименной комедии белорусского драматурга Кондрата Крапивы (1950).

Бригадир Микола Верас и председатель колхоза "Новая нива" Пытлеванный едут в расположенный в соседнем районе колхоз "Светлый путь" сватать за Миколу агротехника Настю Вербицкую, с которой он недавно познакомился на агротехнических курсах. Во время сватовства возникает спор, куда переезжать молодым: к жениху, как спокон веку было, или наоборот. Сходятся на том, что надо жить в лучшем хозяйстве, после чего начинается выяснение, чей колхоз лучше. У Пытлеванного выше урожай, лучше выплаты на трудодень, за что Микола и сам Пытлеванный должны получить ордена. Но и Настя представлена к награде, а кроме того, в "Светлом пути", возглавляемом Тумиловичем, построены на послевоенном пепелище новые дома, конюшня, коровники, свинарник, птичник, школа, медпункт, клуб, есть электричество и радио. Спор разгорается не на шутку. Представители "Светлого пути" едут в "Новую ниву", где подруга Насти Павлина "разведывает", что деньги Пытлеванный добывает, сдавая племенного быка "напрокат" всем коровам соседнего городка, а также продавая картошку на базаре (хотя самим на семена может не хватить). Ферма укомплектована молодняком, поэтому низкие удои. Нет клуба, электричества и радио, которые Пытлеванный называет "игрушками". За разрешением спора Тумилович обращается в обком. На совещании секретарь обкома Паланевич и заведующая сельхозотделом Морозова поддерживают линию Тумиловича. Пытлеванному приходится признать свои ошибки. Микола отказывается от ордена и переживает, что теперь Настя не пойдет за него замуж. Но Настя любит Миколу и хотела только ему же помочь, потому что в таком колхозе, как "Новая нива", жить не сможет. Свадьба назначается на осень, после уборки. На свадьбе продолжаются споры, где жить молодым. Микола "сдастся" на милость Насти. Авдотья, ее мать, советует ехать помочь туда, где трудно, — в "Новую ниву".



Б.Платонов — Тумилович, И.Шатилло — Микола, В.Дедюшко — Пытлеванный, Л.Дроздова — Настя, В.Полло — Павлина, Л.Ржецкая — Авдотья

"...Это кинопроизведение, снятое непосредственно по пьесе, несколько сокращенной по линии диалога и несколько дополненной натурными кадрами. Живой, сочный язык пьесы, колоритные образы ее героев позволили авторам фильма создать ряд удачных, правдивых эпизодов... [Но они] не смогли передать аромата, обаяния, светлого, жизнерадостного юмора комедии К.Крапивы... Те полутона, иной раз едва уловимые оттенки в речи героев, в их характеристике, которые зачастую улавливались даже не в самом тексте пьесы, а между строк, при создании фильма потерялись, исчезли. И это привело к излишней порой прямолинейности, к "округлению" характеров героев, к потере художественности. Особенно отчетливо эти недостатки сказались в лирических местах произведения... Молодые влюбленные, их отцы и матери, посаженные и родные с такой заинтересованностью выясняют богатства колхозов той и другой стороны, так откровенно, без тени юмора торгуются о том, где, в каком колхозе будут жить новобрачные, что всю эту женитьбу хочется назвать браком по расчету... И в том, что фильм оказался скучным, что в комедии нет смеха (смех, правда, есть — на экране, а в зрительном зале — молчат), повинны прежде всего режиссеры" (Шалуновский В. Пьеса и фильм // СИ. 17.VI.1953).

"У фільме захавана асноўная кампазіцыя спектакля... і шмат мізансцэн. Галоўныя ролі, за выключэннем ролі Сымона Вераса, выконваюць тыя ж акторы... Істотны элемент камедыі — крылатае, дасціпнае, поўнае глыбокага сэнсу і гумару слова Крапівы... У фільме культура мовы актораў (за асобным выключэннем) — на невысокім узроўні. Прычына тут, відаць, у невыразнасці гуку, скарагаворцы актораў, у неахайнасці да слова некаторых выканаўцаў ролей. У выніку — гумар дыялога празмерна прыглушаны ў некаторых кадрах, якія патрабуюць асабліва дакладнай псіхалагічнай распрацоўкі" (Камінскі М. Фільм і спектакль // ЛіМ. 27.VI.1953).

"[В пьесе К.Крапивы] просто, правдиво показаны рядовые люди белорусской деревни с их стремлениями и чувствами, с богатством их интересов, продиктованных не эгоистическими, личными побуждениями, а заботой об общем благе, о росте своего колхоза, республики, социалистического Отечества... В фильме нет необычных событий. В нем показаны будни села... Но в этом обыденном-то и преломляются важнейшие проблемы действительности... Авторы ведут повествование просто, ровно, естественно. Спокоен и логически оправдан монтаж фильма. Комедийные элементы в нем внешне подчеркнуты лишь в отдельных образах... Зато весь фильм пронизывает

умный и тонкий, искрящийся юмор. Он и в народной шутке, и в хорошем остроумии диалогов, и в жизнерадостности, оптимистичности общего тона, чему содействуют также белорусские народные песни, блестящие танцы-пляски. Правда, [создатели фильма] могли лучше показать новую колхозную жизнь, показать через чувства, переживания людей, а не только через их споры и рассуждения на производственные темы" (Чиаурели М. Правдивый фильм // СБ. 20.VI.1953).

"...Фильм волнует, он смотрится с интересом... Настя... привлекает своей искренностью и чистотой. Эта молодая девушка видит свое счастье в общем благе, в счастье всей колхозной семьи... Однако хотелось бы видеть в этом образе больше жизнерадостности. Л.Дроздова не всегда находит убедительные штрихи для характеристики образа... Б.Платонов... создал правдивый образ опытного, дальновидного руководителя... Однако сценарий фильма не дает возможности... дать образ Тумиловича в развитии... Постановщики... не пошли по пути создания фильма-спектакля, а вынесли действие за сцену. Это обогатило фильм. Жаль только, что в нем не нашлось места кадрам, показывающим героев в труде. Ведь измазанный минеральными удобрениями костюм Миколы Вераса... мало говорит об этом парне, как о хорошем работнике... Этот образ... раскрыт неполно. Его чувства к Насте, его переживания показаны недостаточно. Но, несмотря на отдельные недостатки, кинофильм... является серьезным достижением белорусской кинематографии. Правда о нашей колхозной действительности, рассказанная в фильме, найдет широкий отклик у зрителя" (Шитик В. Фильм о колхозной действительности // Колх. правда. 1.VII.1953).

"...В 1952—1953 гг. был порожден "новый жанр" фильмов-спектаклей... [Но] как нельзя средствами живописи создать скульптуру, средствами архитектуры — оперу, так нельзя средствами театра создать полноценный фильм. Особенно отчетливо это сказалось на производстве комедийных фильмов-спектаклей... ["Учитель танцев", "Свадьба с приданым", "Поют жаворонки"] не только не передавали обаяния своих первоисточников, но чуть было не испортили репутации театров: зрители, читавшие восторженные рецензии и слышавшие искренние похвалы спектаклям, не узнавали их на экране. Это вызвало даже ряд протестов со стороны театральных деятелей. Все комедийные фильмы-спектакли угнетали зрителя в первую очередь своим замедленным темпом. Известно, какую роль играют темп и ритм в комедии. Известно также, что темп спектакля во много раз ниже темпа фильма... Длинные монтажные куски с актерами, выговаривающими свой текст, были в непримиримом противоречии с интенсивным внутрикадровым движением. В спектакле "Поют жаворонки" темп был еще более медленным, а все герои казались поразительно многословными" (ЮСК. С. 454—455).

"Режиссеры... предложили... К.Крапиве сократить пьесу, сделав также некоторую перестройку в сюжете. Но и это не дало результата, на который рассчитывали создатели фильма. Фильм-спектакль оказался слабее театральной постановки... Комедийность пьесы оказалась приглушенной в результате того, что многие сцены решались как бы на полном серьезе... Просчеты... связаны и с недостаточно убедительной игрой... Л.Дроздовой и И.Шатилло. В их игре особенно заметна театральная условность: подчеркнутые мимика и жестикуляция, излишне форсированные интонации. Недостаточно использованы такие выразительные средства кинематографа, как монтаж, крупный план, съемка с движения, своеобразный ракурс. Действие картины почти не выходит за пределы павильона,. художественно-декоративное оформление которых театрально условно" (ИБК. Т. 2. С. 37—38).

"Экранны варыянт камедыі "Пяюць жаваранкі" не адкрывае нейкіх глыбінь асэнсавання хай сабе і традыцыйнага канфлікту. Асалоду можна адчуць ад ансамбля акцёраў-купалаўцаў... Хіба гэтага недастаткова, каб адшукаць кінастужку ў кінаархіве і паглядзець?" (КіЛ. С. 21).

Библиография: Смаль В. "Пяюць жаваранкі" // ЧЗ. 21.VI.1953; Тимошек Н. "Поют жаворонки" // Заря. 3.VII.1953; ОИСК. Т. 3. С. 160; ИСК. Т. 4. С. 168; КДвЖ. С. 95—97.

This film-play is the screen version of the comedy written by the famous Belarusian writer K.Krapiva and staged by the Ya.Kupala Belarusian Drama Theatre. It was produced by leading Soviet director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin in cooperation with theatre director N.Sannikov. REVIEWS: there are some felicitous realistic episodes but the authors didn't manage to reproduce the charm and humour of the play; among the film-plays of those years especially unsuccessful were the screen versions of theatre comedies: their tempo was too slow and the heroes were too verbose; the film is not as good as the play because many episodes (the relationship of the two young sweethearts) were shown in a very serious manner.

ДЕТИ ПАРТИЗАНА (ДЗЕЦІ ПАРТЫЗАНА) (PARTISAN'S CHILDREN) — обычн., цв., 8 ч., 2221 м, в/э 7.VI.1954 г.

Сц. Г.Колтунов; реж. **Лев Голуб, Николай Фигуровский**; оп. А.Булинский; худ. Ю.Булычев; комп. Г.Попов, Д.Лукас; текст песен А.Астрейко; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. П.Василевский; монт. Н.Николаева. В ролях: В.Комиссаров (Михась), Н.Защипина (Алеся), П.Волков (дед Якуб), П.Молчанов (Соболев), Л.Мозолевская (бабка Ганна), О.Жаков (следователь), П.Шпрингфельд (Глушка), Г.Шпигель ("фотограф"); Я.Заштофт, Е.Савинова, Ю.Пашкин, В.Балашов, Е.Бузук, Л.Тимофеева, В.Маренков, Г.Судник.

Детский приключенческий фильм.

Домой, на Полесье, на каникулы приезжает суворовец Михась. Его встречают сестра Алеся и приемные родители — лесник дед Якуб и бабка Ганна. Ехавший с Михасем на пароходе фотограф встречается с проводником геологической экспедиции Глушкой и передает ему привет "от друзей". Глушка в годы войны работал на гестапо, выдал отряд Гречного, отца Михася и Алеси. "Фотограф" требует, чтобы Глушка не показывал геологам места, где до войны работал Гречный со своей геологической партией. Начальник геологической экспедиции Соболев, убедившись, что Глушка не может найти нужное место — Волохов круг, — просит стать проводником деда Якуба. По заданию "фотографа" Глушка переснимает карту геологов. Михась и Алеся случайно находят пленку, спрятанную в лесу, в партизанской землянке, проявляют ее и несут показать геологам. Но те ушли в лес, дети натыкаются на Глушку и "фотографа". Тот велит Глушке избавиться от детей. Глушка заводит их в непроходимую трясину и бросает. Их спасает собака деда Якуба Анчар. По просьбе встревоженной бабки Ганны радируют геологам, которые уже вышли с помощью деда Якуба на Волохов круг. Но детей там нет. Организуются их поиски. Михась и Алеся скитаются по болотам. После страшной грозы Алеся заболевает и дети останавливаются в бывшем партизанском лагере в районе Волохова круга. Анчара они посылают с запиской о предательстве Глушки. "Фотографа" задерживают органы госбезопасности. Под давлением неопровержимых доказательств он дает показания и выдает Глушку. Оставив больную Алесю в землянке, Михась ищет дорогу, а не найдя ее, начинает вырезать на деревьях надпись: "Глушка — предатель". Случайно он натыкается на могилу отца. Участвующий в поисках детей Глушка встречает в лесу Анчара, читает записку, стреляет в собаку и идет в старый партизанский лагерь. Увидев надписи Михася, он пытается соскабливать их, но их так много, что он поджигает лес. Пожар гасят с самолетов. Геологи убеждаются в правильности предположений Гречного о наличии в этих местах нефти. Михась ведет Алесю на могилу отца. Здесь и находит их Глушка. Из последних сил ребята борются с ним. Выстрелы Глушки слышат геологи. Дед Якуб с раненым Анчаром и Соболев спасают детей. Алеся, получившая серьезную травму, выздоравливает, когда в их глухих местах уже построена дорога и пришли машины, чтобы добывать нефть. Друзья и родные провожают Михася на учебу.



Г.Шпигель — "фотограф", В.Комиссаров — Михась, Н.Защипина — Алеся, П.Шпрингфельд — Глушка

"...В целом интересное кинематографическое произведение... Юные артисты... глубоко верят во все происходящее с их героями, поэтому и зритель до конца верит словам, поступкам, жестам детей... Беда почти всех детских фильмов заключается в том, что взрослые оказываются менее достоверными и менее интересными по сравнению с детьми. В "Детях партизана" все они [взрослые положительные герои] выписаны слабо, схематично, несут в фильме сугубо служебную нагрузку... Иначе предстают [отрицательные персонажи]... Глушка... вырастает в страшного, коварного врага. Интересен, но все-таки менее удачен образ фотографа. Есть в фильме и недостатки, рожденные ошибками в сценарии [ряд явных натяжек, необходимых авторам для обострения сюжета]. Фильм... учит юного зрителя быть бдительным, напоминает о том, что враги не успокоились, они пытаются вредить нам. В этом плане новое произведение белорусских кинематографистов ценно и полезно" (Горин Л. "Дети партизана" // Смена. 5.VI.1954).

"Создание этого фильма претерпело довольно сложную творческую эволюцию. Вначале он был задуман как экранизация популярной приключенческой повести... Янки Мавра "Полесские робинзоны". Затем в сценарий были внесены многочисленные изменения, и в результате появилось произведение, в котором от первоисточника практически ничего не осталось, если не считать самой романтики приключения, места действия и некоторых второстепенных деталей... Стремясь отойти от "абстрактной" робинзонады и приблизить действие к нашим дням, авторы... ввели в фильм новую сюжетную линию, линию геологов, которая тут же фактически оборвалась... Действие становится по-настоящему интересным для детского зрителя только с того момента, когда начинаются приключения детей... В этой его части [постановщики] сумели увлекательно, просто и доступно детскому восприятию рассказать о подвиге юных ленинцев... Здесь почти всюду соблюдено чувство меры в передаче приключенческих ситуаций... Успеху фильма во многом содействует обаятельная и правдивая игра юных артистов... Превосходные натурные и павильонные съемки, замечательные пейзажи, обилие солнца в кадрах, суровая сцена поджога леса и лесной пожар — все это привносит в фильм элементы здорового интереса детей к происходящему на экране... Непонятно, почему многие натурные съемки производились не в Полесье, а в Крыму и в силу каких

обстоятельств в актерском составе оказалось мало творческих работников Белоруссии" (Таран Ю. "Дети партизана" // СБ. 8.VI.1954).

"Аўтары фільма здолелі знайсці нямала яркіх дэталей, каб стварыць займальную і пераканаўчую кіноаповесць аб мужнасці юных патрыётаў... Фільм пераканаўча раскрывае лепшыя якасці школьнікаў, выхаваных піянерскай дружынай, комсамолам у духу лепшых традыцый бацькоў-партызан. Трапіўшы ў лясную глуш, у топкія балоты, піянеры мужна пераносяць цяжкасці і небяспеку... Як вядома, задача кінарэжысёра заключаецца ў тым, каб, не парушаючы натуральнасці кіноапавядання, зрабіць праўдзівымі, абгрунтаванымі кожную сцэну, кадр... І тым самым надаць фільму займальнасць. Гэта, вядома, не значыць, што рэжысёр павінен звяртацца да нейкіх спецыяльных уловак, да светавых, гукавых і іншых кінематаграфічных эфектаў. На жаль, у кінокарціне "Дзеці партызана" яны дзе-нідзе сустракаюцца... У самых адказных месцах сюжэт фільма абапіраецца на выпадковасці (дзеці выпадкова знайшлі плёнку, да іх выпадкова вяртаецца сабака, які і выцягнуў дзяцей з багны, і інш.). Такім чынам, выкрыццё замаскіраваных ворагаў успрымаецца не як законамерны працэс, які ва ўмовах соцыялістычнай рэчаіснасці абавязкова павінен быў адбыцца, а, у пэўнай ступені, як шчаслівы выпадак. Да таго ж, дзеянне ў фільме разгортваецца не вакол ідэі твора (выкрыццё шкоднікаў), а, галоўным чынам, вакол лёсу дзяцей... Можна, зразумела, гаварыць і аб... некаторых хібах у мантажы, аб мастацкай няпоўнацэннасці, надуманасці асобных сцэн і кадраў, але ўсё ж... карціна гэтая ўдалася ў галоўным: створан займальны, патрэбны фільм аб пільнасці, патрыятызме совецкіх людзей" (Каралевіч Н. "Дзеці партызана" // ЧЗ. 9.VI.1954).

"Изобилие острых ситуаций, раскрывающих характеры юных героев, является, конечно, важным и необходимым в фильме приключенческого жанра. Жаль только, что временами занимательность начинает носить самодовлеющий характер и зритель оказывается не в состоянии успеть задуматься над смыслом того или иного эпизода" (Зусева Р. "Дети партизана" // КП. 12.VI.1954).

"Суворовец Михась и его сестра Алеся представлены как воспитанные, честные "дети вообще". В них мало живых, индивидуальных черт характера. Столь же однозначны в кинофильме и взрослые. Подобная трактовка характеров — результат определенных тенденций, существовавших в детском кинематографе конца 40-х и начала 50-х годов. Многие создатели детских фильмов этих лет смысл своей работы видели только в образной иллюстрации определенных положений педагогики, выступали в роли скучных, педантичных учителей, имеющих готовые... рецепты на все случаи жизни... Боязнь отражения на экране сложных жизненных конфликтов, характерная для тех лет, не могла не оказать отрицательного влияния на детское кино... Через всю картину проходит тема героической борьбы белорусских партизан... Помнить о прошлом, о своих отцах, беззаветно боровшихся с врагами, и пронести эту память через всю жизнь — вот к чему зовут лучшие эпизоды фильма... История, рассказанная создателями фильма, интересная, порой захватывающая, но, расставаясь с его героями, маленькие зрители расставались с людьми, которых они по-настоящему так и не узнали. И в этом состоял главный изъян картины" (ИБК. Т. 2. С. 83—85).

"В этом фильме... воплощена модель, которой часто пользуются американские кинематографисты. Разумеется, необходимо сделать поправку на функциональную роль кинематографа "у нас" и "у них". В советском кино фильм должен был обязательно выполнять идейно-воспитательную задачу. У американцев главной целью оставалась зрелищность... Из фильмов 30-х годов... перешла шпионская тема, из первых послевоенных картин — тема предательства... Ко всей описанной атрибутике можно отнестись снисходительно, ссылаясь на заидеологизированные стереотипы времени. Правда, одну тенденцию картины следует осудить со всей категоричностью. Речь идет о "беларускасці", выраженной в фильме с помощью песни "Бульба", вышитых белорусским орнаментом рубах и мелиоративных работ на Полесье. К сожалению, показ внешних примет — вместо глубокого постижения истории и психологии белорусов — по сию пору остается слабым местом художественных лент "Беларусьфильма" (Бобкова А. "Дети партизана" // ВМ. 23.V.1994).

Библиография: Чанин В. "Дети партизана" // СМ. 10.VI.1954; Новиков И., Зенченко А. Везут пеньки на киносъемку // Правда. 11.V.1961; БАК. С. 81—83; ИСК. Т. 4. С. 169, 318; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52—55.

A children's adventure film about the collision of young heroes with spies. The first film for children of the famous Belarusian director L.Golub. The first colour wide-screen feature film of the "Belarusfilm" Studio. REVIEWS: the authors obviously stretched the material to dramatize the plot development, the film teaches one to be vigilant; it becomes more interesting when the adventures of the kids begin; interest should be created by realistic actions without special tricks which are unfortunately present in the film; the children like the adult characters lack individuality because most of the childrens' films of the 1940s—50s illustrated the statements of pedagogics; there are too many ideologically charged stereotypes of the time, especially unacceptable today, the "Belarusianness" is expressed with the help of external devices.

КТО СМЕЕТСЯ ПОСЛЕДНИМ (ХТО СМЯЕЦЦА АПОШНІМ) (HE WHO LAUGHS LAST)— обычн., ч/б, 10 ч., 2674 м, в/э 31.I.1955 г.

Сц. К.Крапива; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. А.Гинцбург; худ. Е.Ганкин, А.Григорьянц; комп. Д.Каминский; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. В.Стрельцов; монт. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Л.Рахленко (Горлохватский), Г.Глебов (Туляга), В.Владомирский (Черноус), Л.Дроздова (Вера, научный сотрудник), И.Шатилло (Леванович, секретарь парткома), З.Броварская (Зёлкина), Л.Шинко (Анна Павловна Горлохватская), Л.Ржецкая (тетя Катя), Г.Григонис (Никифор, дворник), П.Молчанов (Аникеев, профессор), Т.Алексеева (машинистка), Б.Платонов (Зёлкин, научный сотрудник), Э.Шапко (редактор), Г.Роксанова (Тамара), О.Шах-Парон (соседка), Б.Ямпольский (неизвестный).

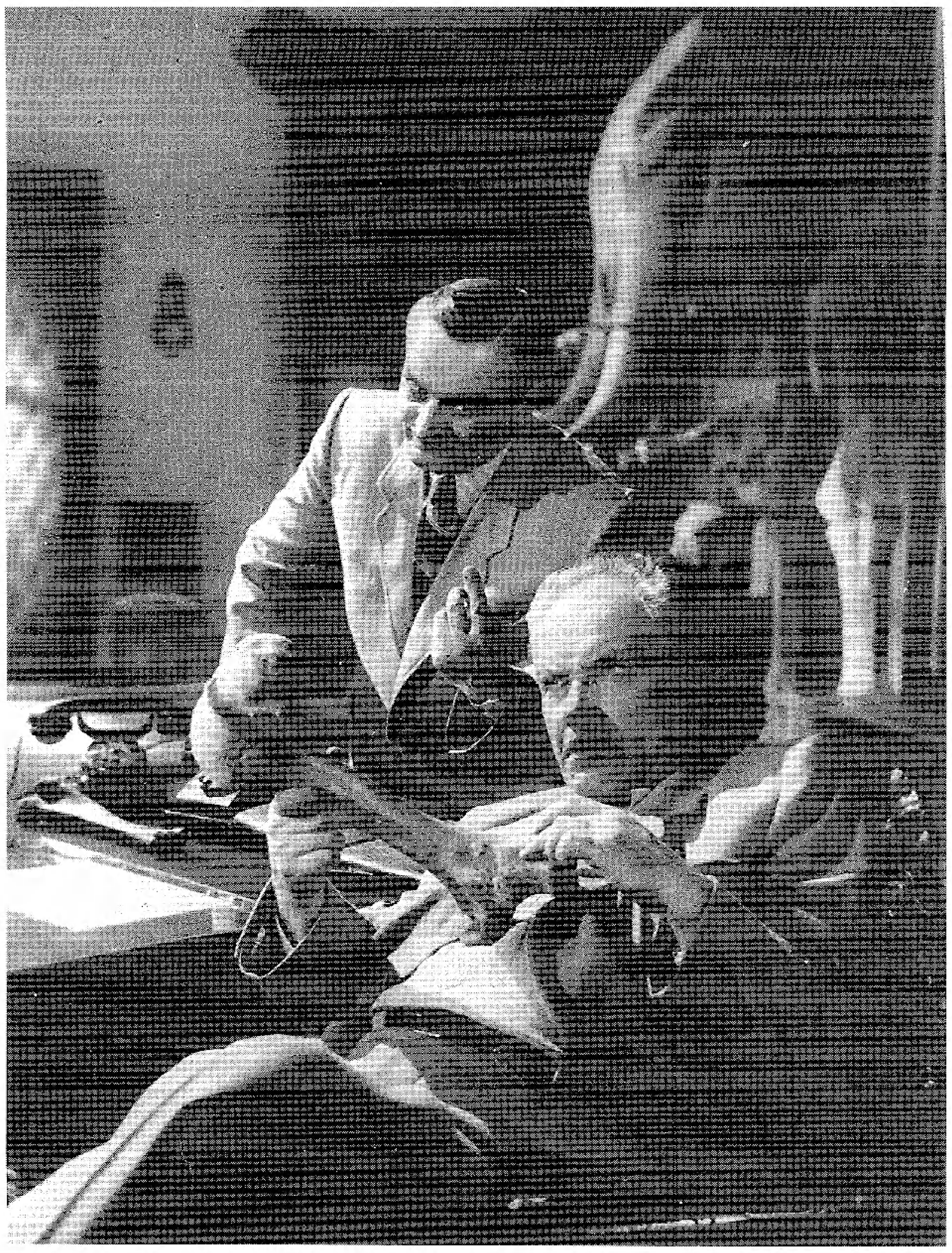
Сатирическая комедия.

Экранизация одноименной пьесы белорусского драматурга Кондрата Крапивы (1939).

Сотрудник Института геологии Туляга рассказывает своим коллегам —известному ученому Черноусу и молодому научному сотруднику Вере, — что прохожий на улице принял его за полковника Подгаецкого, когда-то служившего в белой армии в Воронеже. Туляга испуган. Он просит никому об этом не говорить. Но разговор подслушивает институтский сплетник Зёлкин и передает его директору института Горлохватскому. Кроме того, он распространяет слух о том, что новая рукопись Черноуса, накануне раскритиковавшего Зёлкина, получила плохие отзывы. Горлохватский — неуч, по блату попавший на должность директора, — решает использовать ситуацию в своих интересах. Играя на страхе Туляги, он заставляет его писать для себя научный доклад о "новом виде

доисторического животного". Затем припрятывает пришедший из Москвы положительный отзыв на рукопись Черноуса, поскольку имя и отчество у него и Черноуса совпадают, а фамилия в отзыве не указана. Вера, глубоко уважающая Черноуса и сомневающаяся в порядочности Горлохватского, обращается за помощью к парторгу Левановичу. Вместе они решают, что Вере надо ехать в Москву. Леванович показывает Туляге статью в "Правде" о двурушниках и узнает от него правду о Горлохватском. Туляга решает написать директору такой доклад, который разоблачил бы его. В институте происходит заседание, на котором Горлохватский читает свое "научное" сообщение об "исполинской мамонтовой свинье". Его невежество вызывает смех в аудитории. Черноус называет его проходимцем. Однако Горлохватский нагло показывает якобы ему адресованный положительный отзыв из Москвы. Вера предъявляет копию этого документа и сообщает, что он был адресован Черноусу. Леванович окончательно разоблачает Горлохватского. Под общий смех присутствующих он покидает институт.

"Эта превосходная пьеса нашла в коллективе театра [им. Янки Купалы] своих высокоталантливых исполнителей, и спектакль по праву занял выдающееся место в ряду сценических произведений белорусского театрального искусства... Новый фильм — это не фильм-спектакль, а произведение самостоятельное, снятое по всем правилам киноискусства, созданное на основе нового сценария... Но странно... Мы все время видим интересную режиссерскую и операторскую работу; с экрана звучит остроумный живой авторский текст; отчетливо, смело и ярко выявляется мастерство наших любимых актеров, — а картина не всегда захватывает и волнует... Комедия датирована 1939 годом... В фильме же все это происходит в наши дни... Именно в этом и кроется коренная ошибка авторов... Правдивость характеров, пусть даже и сатирически поданных, вызывает недоверие. Вся ситуация начинает нам представляться надуманной, малоправдоподобной. Одно дело, когда автор, откликаясь своим произведением на злободневные события, показывает их в несколько обобщенной форме: здесь он имеет право на преувеличение, заострение; здесь он создает своей фантазией и подходящую среду, где могли бы предположительно произойти подобные происшествия. И совершенно другое дело, когда почти точно указывают нам адрес большого научно-исследовательского института... В затруднительном положении оказались... и исполнители ролей в этом фильме. За небольшим исключением — это те же актеры, что и в спектакле; поэтому вполне естественно, что решение образов не претерпело каких-либо существенных изменений... Положительные персонажи чувствуют себя в новой обстановке легко и естественно... Другое дело, что задачи [поставленные перед ними автором] оказываются несколько мелковатыми, и поэтому борьба не может быть насыщена той страстностью, благородным гневом и беспощадностью, которые являются непременным свойством каждой сатиры. Туляга... если мы... будем рассматривать этот образ только с позиций актерского исполнения, — нарисован тонко и выпукло, — это филигранное и глубокое актерское искусство. Сложнее... с персонажами отрицательными. Актеры Б.Платонов, Л.Рахленко, Л.Шинко и З.Броварская играют в острой, почти гротесковой манере, они показывают порок обнаженным, сконцентрированным и в этом отношении достигают большого мастерства и яркости. Но не всегда это легко переводится на язык кино. Крупный план, более детализированная бытовая обстановка и, наконец, все человеческое окружение, — подчеркивают каждое преувеличение в их игре, сами по себе рождают известное сомнение в существовании многих из этих людей в нашем мире" (Вишкарев Б. "Кто смеется последним" // СБ. 14.XI.1954).



Б.Платонов — Зёлкин, Л.Рахленко — Горлохватский

"Рэжысура фільма... пасіўна ішла за акцёрамі, у якіх ужо склаліся пэўныя вобразы ў... спектаклі... Больш вопытныя акцёры, як, напрыклад, Г.Глебаў, Б.Платонаў, Л.Ржэцкая і Ул.Уладамірскі, здолелі самастойна знайсці тое "ледзь-ледзь", што адрозніває манеру выканання ў кіно ад тэатра... Больш цяжка выканаўцы ролі Зіны... Тэатральны гратэск, якім вызначаецца выкананне З.Браварскай, парушае агульны стыль фільма. Не выкарыстаў шырокіх магчымасцей ігры буйным планам... і выканаўца ролі Гарлахвацкага... Але ці толькі гэтыя моманты служаць прычынай няпоўнага, прыглушанага гучання таленавітага сатырычнага твора?.. У п'есе і ў спектаклі выразна вызначаны дакладныя прыкметы часу. Адсюль і праўдзівасць вобраза Гарлахвацкага, адсюль даверлівае і актыўнае ўспрыняцце гледачом усяго, што адбываецца на сцэне. Што ж бачыць глядач у фільме? Ён бачыць адвольнае зрушэнне ў часе. Падзеі і героі, што маюць сваю пэўную гістарычную даўнасць, штучна перанесены ў нашы дні. Бясспрэчна, праблемы, узнятыя ў п'есе... не страцілі сваёй актуальнасці і вастрыні... Але ж для таго, каб праблемы і пафас... "Рэвізора" знайшлі шлях да сэрца сучасніка, зусім няма патрэбы на гогалеўскага гараднічага замест віцмундзіра надзяваць сучасны касцюм... Занадта прамалінейныя для нашых дзён тыя інтрыгі, якія плятуць вакол сумленных савецкіх людзей Гарлахвацкі і Зёлкін. А станоўчыя героі фільма, штучна перасаджаныя ў рэальныя абставіны сённяшняга дня... у радзе выпадкаў трапляюць у пазіцыю Дон-Кіхота, які ваюе з ветранымі млынамі" (Васілеўскі П. Спектакль і фільм // Звязда. 20.XI.1954).

"На жаль, задума аўтара на экране раскрываецца павярхоўна... Станоўчыя героі (акрамя прафесара Чарнавуса) паказаны схематычна, вельмі слаба адлюстравана роля партыйнай арганізацыі. Вобразы герояў мала праўдзівыя, іх характары прымітыўныя, збедненыя, і таму нагадваюць хутчэй карыкатуры... Сатырычная камедыя патрабуе лёгкасці, імклівасці — фільм жа пакідае ўражанне цяжкавагавасці, нязграбнасці, мантаж вялы і не заўсёды прадуманы. Тут многа непатрэбных эпізодаў, лішніх кадраў...

Адсутнасць рэжысёрскай задумы... нейтралізавала работу мастакоў і апаратара... "Беларусьфільм" меў у сваім распараджэнні добры сцэнарый, таленавітых акцёраў, але не здолеў стварыць поўнацэнны і праўдзівы фільм" (Фёдараў В. "Хто смяецца апошнім" // МП. 1.XII.1954).

"Пожалуй, ни одному жанру искусства не повредила пресловутая "теория" бесконфликтности так, как сатире... Многие зрители на годы запомнили, например, Бывалова из комедии "Волга-Волга". Это имя стало нарицательным для бездельников, болтунов, чванных бюрократов. С худшей разновидностью подобного типа мы встретились теперь в новой сатирической комедии... "Кто смеется последним" разоблачает зло, осмеивает порок, и в этом — ее сила. Однако... автор несколько сгладил острые углы, а постановщик местами излишне окарикатурил образы отрицательных персонажей, и это снизило силу ее воздействия" (Мхиторян В. Кто смеялся последним // Сов. Кубань. 10.II.1955).

"...Если вспомнить белорусские фильмы последних лет, то окажется, что, за исключением детской ленты "Дети партизана", это заснятые спектакли. В основе фильмов лежат не оригинальные сценарии, рассчитанные на использование всего богатства кинематографических средств, а пьесы, драматургическая ткань которых не дает возможности сделать это. Поэтому как бы эти фильмы ни были ценны по содержанию, по идее, говорить о них как о самостоятельных произведениях киноискусства трудно. И с этой точки зрения, мне кажется, вполне правомерно упрекнуть белорусских кинематографистов в недостатке творческой смелости. Они пока что мало ищут оригинальных путей в создании картин, не стремятся к жанровому, стилевому разнообразию. Это ощущается и в последней вышедшей картине "Кто смеется последним", которая также, в сущности, является экранизацией пьесы Кондрата Крапивы... Замысел пьесы, несколько облегченный, водевильный, требовал от авторов более полного использования огромных возможностей кино. К сожалению, эти возможности оказались использованными недостаточно. Поэтому даже высокое актерское мастерство, разнообразие режиссерских и операторских приемов... использование приемов шаржа, гротеска, перенесение ряда эпизодов на натуру не придали этому фильму большого, глубокого реалистического звучания" (Тиссэ Э. На подъеме // СК. 18.II.1955).

"Просталінейнасць вырашэння сюжэтных ліній і некаторых вобразаў не дазволіла камедыі "Хто смяецца апошнім" узняцца да ўзроўню паўнацэннага мастацкага твора, хаця і сам жанр, і прафесійны вопыт выканаўцаў давалі выснову для гэтага. Дэкларацыя замест мастацкай абгрунтаванасці адчуваецца ва ўсёй лініі навуковых спрэчак. Гэта знізіла вартасць фільма як кінатвора. Зноў атрымалася так, што п'еса, перапрацаваная для кіно, не ператварылася ў арыгінальны кінатвор" (КіЛ. С. 22).

Библиография: Колас Г. "Хто смяецца апошнім" на экране // ЛіМ. 20.XI.1954; ИБК. Т. 2. С. 38—39; БАК. С. 43—44; ИСК. Т. 4. С. 168; КДвЖ. С. 95—97.

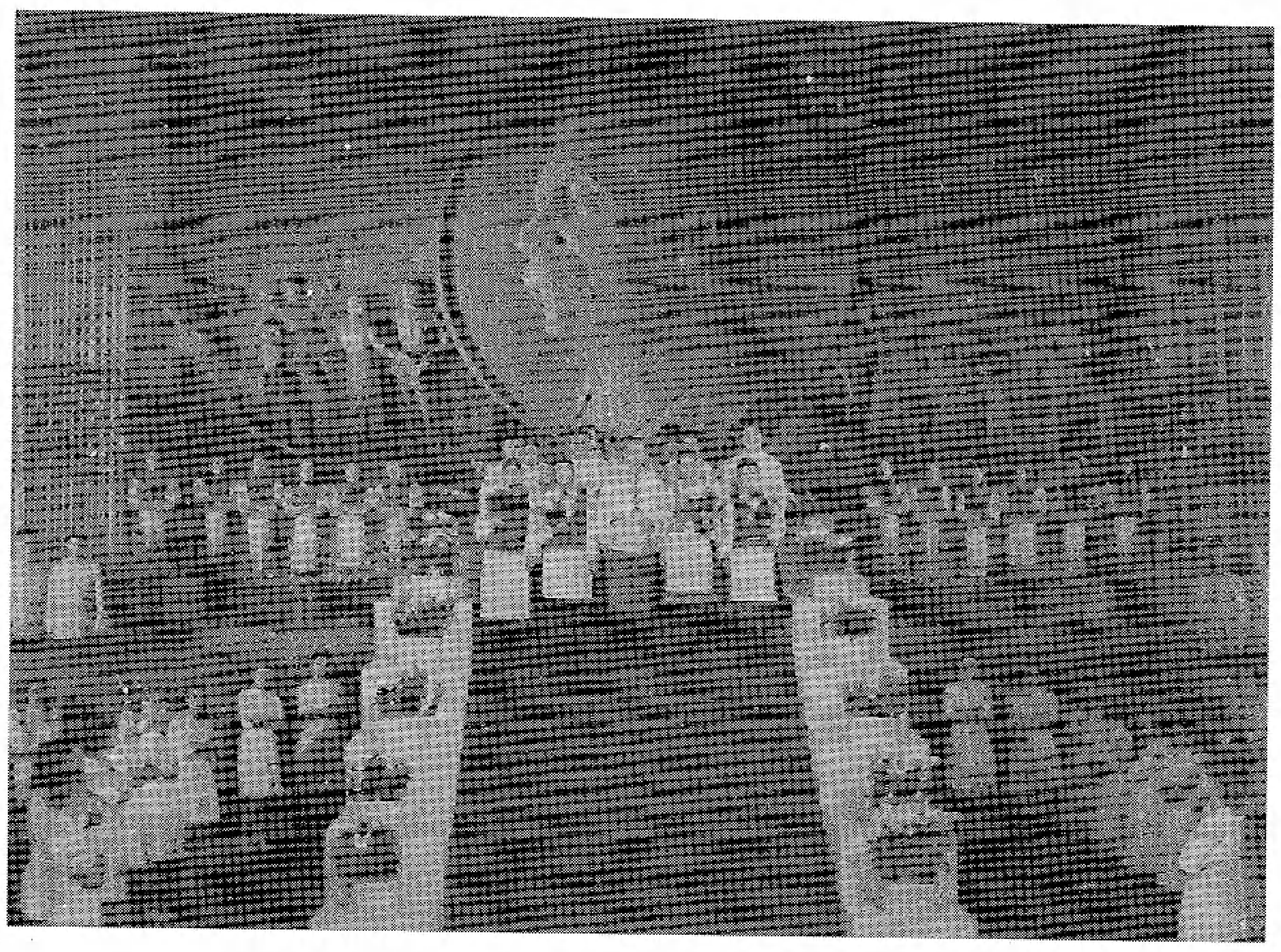
A satirical comedy based on the play of the famous Belarusian writer K.Krapiva about the exposure of a pseudoscientist. It was produced by Belarus' leading director of the 1930s —50s V.Korsh-Sablin. REVIEWS: in spite of the wit of the play and the actors' skill the film is not always entertaining; the truthfulness of satirically potrayed characters arouses distrust: the events are not presented in a generalized form that allows exaggeration and acuteness, the exact address of the scientific institute where the action is taking place is given in the film; the authors inadequately use the great potentialities of the cinema as was the case with the majority of the screen versions of theatre productions of those years.

БЕЛОРУССКИЙ КОНЦЕРТ (БЕЛАРУСКІ КАНЦЭРТ) (A BELARUSIAN CONCERT) — обычн., цв., 6 ч., 1644 м, в/э 28.IX.1956 г.

Реж.-пост. **Петр Василевский, Владимир Стрельцов**; оп. И.Пикман; худ. А.Григорьянц; звукооп. К.Бакк; муз. консульт. Ю.Бельзацкий; монт. Е.Аксененко; худ. рук. А.Гинцбург.

Фильм-концерт.

В основе фильма коцертная программа, показанная в дни декады белорусского искусства в Москве. Открывает программу Государственная хоровая капелла БССР (худ. рук. и дирижер Г.Ширма, солист Н.Савенко) с песней "Родина, моя дорогая" (комп. В.Оловников, слова А.Бачилы). Артисты К.Кудряшова (Алеся), Т.Нижникова (Марфочка), Д.Бражник (партизан) представляют фрагмент оперы "Девушка из Полесья" (комп. Е.Тикоцкий, либретто П.Бровки и Е.Романович). Песня "Летите, голуби" (комп. И.Дунаевский, слова Е.Долматовского) звучит в исполнении хора Минской музыкальной школы им. Л.Александровской. Далее следуют фрагмент из балета "Пламенные сердца" (комп. В.Золотарев) с участием Л.Раженовой (Маринка), С.Дречина (Янка), Е.Глинских (князь); сольные выступления Л.Лапченко и Г.Голушкиной с песней "Ой, шумят леса зеленые" (комп. Ю.Семеняка, слова А.Ситковского), Н.Ворвулева с песней "Неман" (комп. Н.Соколовский). Завершает фильм "Полька" (комп. Н.Чуркин) в исполнении Государственного оркестра народных инструментов (дирижер И.Жинович).



Кадр из фильма

"Перад стваральнікамі фільма стаяла высакародная задача: данесці да шырокіх мас мастацтва нашых творчых калектываў... Рэжысёры... здолелі ў цікавай форме раскрыць выканаўчае майстэрства калектываў і асобных артыстаў... Выбар рэпертуару... з'яўляецца найбольш слабым месцам у фільме-канцэрце... Хіба нельга было экранізаваць творы для хору без суправаджэння?.. Жамчужына беларускай песеннасці "Рэчанька" з-за імкнення інсцэніраваць яе згубіла сваю вакальна-выканаўчую прыгажосць... Выклікае здзіўленне ўвядзенне ў фрагменты з оперы "Дзяўчына з Палесся" эпізоду з загінуўшым партызанам. Усіх, хто ведае оперу, не можа не здзівіць такое вольнае адступленне ад арыгінала... На добрым узроўні... музыка фільма. Прыкрым з'яўляецца толькі адсутнасць у радзе месц сінхроннасці" (Васільева Н. "Беларускі канцэрт" // ЛіМ. 8.IX.1956).

Библиография: Фрадкин Л. Фильмы-концерты // СЭ. 1959. № 9. С. 8—9.

A film-concert featuring choirs and masters of operatic and ballet art of Belarus. REVIEWS: the skilfulness of the performers is shown in an interesting form though one can observe an unnecessary attempt to dramatize all the items, sometimes the sound is not synchronized.

ЗЕЛЕНЫЕ ОГНИ (ЗЯЛЁНЫЯ АГНІ) (GREEN LIGHTS) — обычн., ч/б, 9 ч., 2384 м, в/э 5.IV.1956 г.

Сц. А.Мовзон; реж. **Сергей Сплошнов, Иосиф Шульман**; оп. А.Булинский; худ. Ю.Булычев; комп. Ю.Бельзацкий, Д.Каминский; текст песен К.Киреенко; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. В.Львов; монт. М.Бодренникова. В ролях: Г.Малышев (Чобур), Б.Терентьев (Якушев), А.Кистов (Егоров), Е.Карнаухов (Сосновский), М.Лифанова (Оксана), В.Ушакова (Людмила), Г.Гумилевский (Зюзин), Г.Глебов (Калина), Ю.Галкин (Михейчик), Р.Гладунко (Дуся), А.Зотов (Володя), Т.Трушина (тетя Сосновского); А.Обухович, Б.Кудрявцев, З.Стомма, К.Евлампиев, В.Кобля.

Социально-психологическая драма.

Один из участков железной дороги не справляется с перевозкой грузов. Молодой машинист Сергей Чобур убеждается, что ликвидировать отставание можно, лишь перейдя на вождение тяжеловесных поездов. После окончания института работать инженером сюда приезжает племянница начальника отделения Егорова, дочь его брата — замминистра путей сообщения — Людмила. Она знакомится с Сосновским, начальником депо, и Чобуром. Сосновский, собирающийся после завершения диссертации уехать из этой глуши, и его тетя видят в Людмиле перспективную невесту. Егоров, боясь ответственности, не разрешает Чобуру провести тяжеловесный состав. Сосновский поддерживает его, поскольку инициатива Чобура противоречит выводам его диссертации. Сергей просит помочь ему в расчетах Людмилу. Они начинают встречаться.



Г.Малышев — Чобур, В.Ушакова — Людмила

Оксана, дочь учителя Чобура — машиниста Калины, давно влюбленная в Сергея, переживает по этому поводу. Начальник политотдела Якушев убеждает Егорова разрешить Чобуру экспериментальный рейс. Сосновский, воспользовавшись халатностью механика Зюзина, дает Чобуру неисправный паровоз. Сергей и члены его бригады, вынужденные на ходу делать ремонт, не замечают запрещающие сигналы и едва не сталкиваются с пассажирским поездом. Чобура отстраняют от работы. Он ищет поддержки у Людмилы, объясняется ей в любви, но она отвечает, что они — разные люди. Чобур собирается уехать. Но на помощь ему приходят друзья. Оксана убеждает его, что он должен доказать свою правоту. Калина добивается разрешения вести тяжеловесный состав и делает это успешно, воспользовавшись расчетами Чобура, о чем рассказывает на торжественном собрании, и Сергей по праву делит с друзьями радость победы. Сосновский разоблачен: в новой ситуации он начинает подхалимничать перед Якушевым, дает ему читать свою диссертацию, но Якушев обнаруживает в ней расчеты Чобура (взятые из попавшей в руки Сосновского тетрадки Сергея). Выясняется и история с Зюзиным. Людмила отказывает Сосновскому. Егоров выгоняет его из дома. Чобура возвращают на паровоз. Он объясняется с Оксаной.

"Постановщики фильма задались целью рассказать о том, как живут и трудятся железнодорожники крупного узла, как в ожесточенной борьбе с косностью и рутиной рождается одно из самых массовых патриотических движений на транспорте ... К сожалению, авторы... не сумели заставить своих героев жить на экране полной жизнью, не сумели заставить и зрителей поверить в реальность происходящего... Сцены, показывающие рейс с поездом, вес которого намного превышает норму, являются кульминационными... Но именно они и вызывают у зрителей сперва чувство недоверия, а затем и недоумения... Так кто же такой Чобур? Новатор, передовой машинист или разгильдяй, лихач да к тому же и неврастеник, растерявшийся при порче инжекторов? Зрители начинают верить в последнее... Авторы всячески навязывают зрителям чувство симпатии к Чобуру... Хотелось бы верить, что Чобур... один из славных машинистов-тяжеловесников, что ошибка его случайна, что она произошла в результате несчастного стечения обстоятельств. Но поверить этому невозможно. Авторы картины, и в первую очередь сценарист, оказали своему главному герою плохую услугу, показав его больше с отрицательной стороны, чем с положительной. Поэтому так трудно было артисту... раскрыть образ во всей сложности его характера. Очень примитивны характеристики и других героев фильма... Все усилия артистов не могли спасти примитивный сюжет, углубить образы действующих лиц, обогатить бедный, штампованный язык" (Павлов Ю. Не тот герой // Гудок. 21.III.1956).

"На жаль, сюжэтная лінія фільма не вызначаецца арыгінальнасцю і свежасцю. Аўтар сцэнарыя... у многім паўтарыў добра ўсім вядомыя і надакучыўшыя схемы. Тут і славуты "класічны" трохкутнік, і начальнік—кансерватар і рутынёр, і наватар, якому перашкаджаюць тыпы накшталт Сасноўскага. Да гонару рэжысёра і выканаўцаў трэба адзначыць, што яны здолелі неяк згладзіць недахопы сцэнарыя, зрабіць іх не вельмі прыкметнымі. Удалося ім гэта таму, што людзі, іх лёс, характары аказаліся на першым плане, засланілі сабой мёртванароджаную сюжэтную схему" (Масевіч С. "Зялёныя агні" // ЧЗ. 29.III.1956).

"...Зритель покидает зал раздосадованным. Оказывается, он уже когда-то и где-то встречался с подобными героями — либо крайне "положительными", либо крайне "отрицательными"... Съемки очень бедны выразительными, оригинально решенными кадрами... За малым исключением, развитие действия фильма совершается в помещении" (Чанин В. Старое в новом // ЗЮ. 30.III.1956).

"...Стандартны и неинтересны герои фильма... Снова мы становимся свидетелями того, как происки карьериста и подлеца мешают новаторскому почину, и снова с разочарованием убеждаемся: новатор победил не в процессе активной, напряженной борьбы, а просто "...потому, что новое всегда побеждает"... [Авторы] даже не пытаются передать психологические оттенки поведения героев, проследить движение мысли, объяснить те или иные поступки персонажей" (Игнатьева Н. Опасное сходство // ЛГ. 14.IV.1956).

"[Этот фильм], по сути дела, первое после войны произведение, целиком созданное работниками киностудии "Беларусьфильм", первый их опыт самостоятельной работы в художественной кинематографии... Это дает себя знать. Недостаточное владение богатыми изобразительными возможностями кино, а отсюда недостаточная образность повествования, отсутствие ярких кинематографических деталей... Еще бытует ложное представление, будто сама по себе тема, если она актуальна, злободневна, да к тому же "мало отражена", — уже есть гарантия успеха произведения. Чувствуется, что и авторы "Зеленых огней" во многом положились на тему... Основные ситуации фильма взяты ими из романа Ю.Лаптева "Путь открыт"... [Сценарист] выдал заимствование за плод собственного вдохновения... Однако это не принесло лавров А.Мовзону. Взяв готовую схему и придав ей "местный, белорусский колорит", он не сумел вдохнуть в нее жизнь" (Сергеев В. По проторенной дорожке // СБ. 15.IV.1956).

"Большая беда сегодняшнего нашего киноискусства... выпуск серых, посредственных кинокартин... Кто не помнит этот паровоз в первом кадре, мчащийся на нас под громкие звуки увертюры? Мчится он с незапамятных времен, пуская традиционный дымок и знаменуя собой вывеску: железнодорожная тема. Не нов... и сюжет фильма... Думается, однако, что обвинения в плагиате могли быть предъявлены не только в связи с романом "Путь открыт" и не только автору сценария "Зеленые огни". Сколько раз мы встречали и в литературе, и в драматургии, и в кино эти же образы и эти же сюжетные положения. Они поистине стали "бродячими". Но, может быть, положение спасает тонкая режиссерская работа? Ведь многое во власти кинорежиссера, и существует множество (скажем это прямо, никак не умаляя роли кинодраматургии) великолепных режиссерских решений на основе сценариев несовершенных. Совсем недавно видели мы, как режиссура бережно вырастила заложенное в сценарии зерно и создала произведение, покоряющее своей задушевностью, свежестью, новизной — фильм "Дело Румянцева". Увы, совсем не так в "Зеленых огнях". Драматические штампы — штампы конфликтов, сюжетных ходов, развязки здесь дополнены, усугублены режиссерскими штампами, на которые постановщики фильма... оказались очень щедры. Штампы режиссуры — это штампы изображения характеров, человеческих чувств и взаимоотношений, это стандартные, много раз повторенные кинематографические приемы. Вот, например... Сосновский. С первого его появления мы безошибочно узнаем "отрицательного героя" и по самой его внешности, и по обольстительно-подобострастному тону в разговоре с дочерью заместителя министра... Все средства, которыми режиссеры и исполнитель рисуют его поведение, чрезвычайно примитивны. Тут и демонический хохот, и отчаянное вращение глазами, и "психологическая" мизансцена: Сосновский ночью в своем одиноком кресле со зловещим раздумьем на лице... Дополняет эту безжизненную фигуру тетя — музейное чудовище времен НЭПа, украшенное невероятным коком и папиросой в зубах. Столь же

штампованы, стары и портреты других действующих лиц фильма. Не интересно, повторяя давно знакомые и приевшиеся кинематографические решения, изображает режиссура чувства и переживания действующих лиц... Действие происходит в маленьком белорусском городке. Но ничего, кроме игры на молодежной вечеринке, напоминающей старинный обычай, даже не намекает на подлинное место действия, не передает национальных бытовых особенностей. В фильме отсутствуют "второй план", выразительные детали, помогающие воссоздать неповторимую картину именно этой жизни, именно этих людей, этого железнодорожного узла. На экране — абстрактные павильоны, роскошные застекленные комнаты, домик машиниста, подобный аккуратненькому коттеджу и, наконец, все обязательные атрибуты "железнодорожной темы"... Штамп, страшный не только своей антихудожественностью, но и тем, что он показывает жизнь застывшей, неизменяющейся, статичной, — вот что характеризует картину "Зеленые огни" (Зоркая Н. Серость — враг искусства // СК. 31.V.1956).

Библиография: Крупеня Я. Рамесніцкі фільм // ЛіМ. 7.III.1956; Крупеня Е., Язылец Н. Без мастерства, без вдохновенья // КП. 15.IV.1956; ОИСК. Т. 3. С. 105; БАК. С. 45 — 46.

A social psychological drama about the innovatory undertaking at a big railway junction. Screenplay by the playwright A.Movzon. REVIEWS: repetition of well-known schemes (collision of the innovator with the conservative); the characters are either extremely "negative" or extremely "positive"; an example of the false supposition that an urgent topic is the guarantee of success.

НЕСТЕРКА (НЕСЦЕРКА) (NESTERKA) — обычн., цв., 9 ч., 2564 м, в/э 5.IX.1955 г.

Сц. В.Вольский; реж. **Александр Зархи**; оп. Ю.Фогельман; худ. Д.Виницкий; комп. Д.Лукас; текст песен А.Кулешова; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. П.Масленников, М.Беркович; худ.-грим. Е.Белянская, Р.Никитин, В.Львов; втор. реж. А.Голышев; монт. Е.Ладыженская. В ролях: Б.Тенин (Нестерка), Е.Полосин (Матей), В.Полло (Мальвина), Л.Дроздова (Настя), И.Савкин (Юрась), Э.Гарин (Самохвальский), Г.Бударов (Барановский), Г.Глебов (антиквар), В.Дедюшко (1-й шляхтич), А.Барановский (2-й шляхтич), П.Репнин (диспутант), В.Васильев, Н.Блащук, Г.Лойко, П.Панов, В.Кувшинов, Н.Яковченко (скоморохи); М.Трояновский, Т.Долгов, К.Санников, А.Мирошниченко, Г.Иванченко.

Музыкальная комедия.

Экранизация одноименной пьесы белорусского писателя Виталия Вольского (1940), написанной на материале национального фольклора.

После очередной проделки (он вспахал участок бедняка на шляхетской лошади) Нестерка убегает от двух шляхтичей и попадает на ярмарку. Здесь он узнает от знакомого крестьянина Юрася, талантливого, но небогатого резчика по дереву, что его любимую Настю мать — жена гончара Матея Мальвина — хочет выдать за богатого и ученого, по ее мнению, пана — школяра Самохвальского. Нестерка решает помочь влюбленным. Вскоре в имении пана Барановского должен состояться диспут, на который специально приглашен ученый-богослов. Оппонентом его будет Самохвальский. Нестерка с помощью скоморохов перехватывает по дороге диспутанта — пана Лапидариуса, переодевается в его одежду и едет на диспут. Ему без труда удается победить Самохвальского и получить награду — 100 дукатов. Во время бала появляется настоящий Лапидариус. Воспользовавшись суматохой, Нестерка скрывается, но его перехватывают узнавшие в нем своего обидчика шляхтичи. Они запихивают его в мешок, вешают на дерево и требуют деньги. Начинается гроза и, испугавшись скульптур Юрася, стоящих в лесу, шляхтичи убегают. Мешок находит Самохвальский. Обманув глупого и тщеславного школяра, что того, кто в мешке, сделают королем, Нестерка соглашается уступить ему место, получив письменный отказ от женитьбы на Насте. В доме Матея все готово к свадьбе. Юрась собирается уйти в далекие края. Но Нестерка приносит Мальвине письмо Самохвальского, и ей ничего не остается, как отдать Настю замуж за Юрася. Нестерка дарит им 100 дукатов, а сам незаметно уходит со свадьбы — к новым приключениям.



Б.Тенин (на первом плане) — Нестерка

"Асноўныя пераработкі [п'есы] выкліканы патрабаваннямі і магчымасцямі кіно, жаданнем завастрыць соцыяльныя матывы... У выніку... [фільм] значна адрозніваецца ад п'есы не толькі па свайму зместу, але і па стылю... Менш стала прастаты і лёгкасці, гумар стаў больш цяжкім, з'явіліся кадры і эпізоды, у якіх першае месца занялі заведама "смешныя" прыёмы, разлічаныя на сярэдні густ... Імкнучыся паглыбіць вобраз Несцеркі, наблізіць яго да маштабаў сялянскага важака, пастаноўшчыкі фільма не здолелі абгрунтаваць гэта. Вобраз Несцеркі набыў неакрэсленасць... Б.Ценін у сілу сваіх акцёрскіх даных яшчэ больш адвёў вобраз Несцеркі ў бок... [Ён] знешне хутчэй падобны на персанаж шэкспіраўскай камедыі, у характары яго мала жвавасці, лёгкасці, хітрынкі. Прастата яго падкрэсленая, неарганічная... Відаць, у гэтым вінаваты не толькі ён, але і рэжысёр... які, здаецца, часам забывае, што фільм "Несцерка" — камедыя... Адмоўныя персанажы... паказаны бязлітасна. На жаль, гэта часам пераходзіць межы смешнага, калі ў ігры выканаўцаў траціцца непасрэднасць, паяўляецца прамалінейны шарж... У фільме мала песень, музыкі, танцаў. Уласна кажучы, усё гэта ёсць, але мае службовы характар... Уведзена шмат сцэн, у якіх адчуваецца імкненне рэжысёра паказаць жыццё народа ў залішне ўпрыгожаным выглядзе. Мы маем на ўвазе "опернае" багацце касцюмаў, абстаноўкі і г.д." (Вішкараў Б. Новая кінакамедыя // Звязда. 16.IX.1955).

“У фільме занята значная група артыстаў тэатраў БССР... Усе вобразы, створаныя імі, вельмі жыццёвыя. Мова ў іх натуральная, арганічная, адчуваюць яны сябе ў вобразе свабодна. Тут дарэчы будзе сказаць аб дубліраванні фільма на беларускую мову. Так, рытм і інтанацыя многіх слоў Несцеркі на экране часта разыходзяцца з рытмам і інтанацыяй яго дублёра. У сувязі з гэтым хочацца спытаць, калі ўсё ж наша кінастудыя пачне здымаць свае фільмы на беларускай мове, а не толькі дубліраваць іх?.. Даволі мілагучная ў фільме музыка... Але больш удала напісана яе сімфанічная частка і значна збеднена песенная. А ў фальклорным фільме хацелася б чуць іменна народную песню” (Данілаў В. “Несцерка” // ЛіМ. 17.IX.1955).

“Нягледзячы на старанне артыстаў... на прыгожыя краявіды, якімі ўвесь час пастаноўшчык частуе публіку, выходзіш з кінотэатра незадаволеным... Несцерка не толькі не стаў больш яркім, чым у спектаклі, а, наадварот, паблякнуў. Больш таго, раствварыліся ў прыгожасцях, у бязлікай пярэстасці натоўпу і астатнія героі фільма. Рэжысёр захапіўся знешнімі эфектамі... Людзі ў фільме не асноўныя героі, а нейкія давескі да агульнай стракатасці. Дарэмна чакае глядач, што пастаноўшчык пакажа зараз, чаму любіць народ Несцерку” (Асіпенка А. А дзе ж Несцерка? // ЧЗ. 18.IX.1955).

“Кинозрители не проявляют той восторженности, которой сопровождается спектакль “Нестерка”, идущий в течение многих лет в театре имени Якуба Коласа. В фильме нет того блещущего народного юмора, той яркой национальной формы, той праздничности, которой отмечен спектакль. В чем таится причина слабости? Прежде всего, в нечеткости режиссерского плана... Это и привело ко многим “бедам” и, в частности, к неверным пропорциям в отборе главного и второстепенного... Режиссура... перегружает фильм побочными эпизодами. Движимые желанием сообщить произведению “размах”, “масштабность”, автор сценария и режиссер непомерно большое место уделяют ярмарке и балу у пана Барановского... Неясен и художественный образ фильма. Что собирался создать режиссер — комедию, сатирическую ли сказку-быль или лубочное “фольклорно-этнографическое” представление? Если это, скажем, лубок, тогда могут иметь место и прямолинейность и грубоватость исполнения; тогда законны и гротеск, и шарж, и даже буффонада. Но это совсем не означает, что в пределах одного и того же фильма закономерно механическое соединение многих драматических жанров и приемов исполнения... Скажем, И.Савкин... и Л.Дроздова... играют тему “украденного счастья” средствами психологической драмы, а Э.Гарин... и местами Б.Тенин... средствами гротеска, доходящего порой до балагана. И, наконец, в “бытовом” ключе играются роли Мальвины... и Матея... Фильм цветной. В нем обилие красок, иногда ярких и “вкусных”, иногда ярких, но грубоватых. В фильме есть замечательные по композиции и цветовой гамме кадры, воссоздающие чудесные пейзажи Белоруссии. Но и здесь также чувствуется нечеткость решения жанра, неясность художественного образа кинокомедии. Показ живой натуры, верность бытовому колориту переплетаются со стилизацией под сказку, под лубок. Причудливые “сказочные” деревья, скульптуры в лесу у пана Барановского... выглядят на фоне живой природы театральной декорацией, и особенно тогда, когда в ней действуют живые люди... Пожалуй, интереснее всех в фильме Э.Гарин, создавший острый гротесковый образ... Актер строит свою роль на виртуозном владении комедийными приемами. Делает все это Э.Гарин тонко, мастерски. В характере дарования Б.Тенина необычайная жизнерадостность, здоровье и энергия. Трудно себе представить более удачную кандидатуру на роль Нестерки. Но беда в том, что актер так и не решил для себя, что же важнее — создать образ любимца простого народа, героя сказок или отнестись к роли как к “поводу” для показа каскада трюков. Так нерешенным и уходит Нестерка из фильма” (Орлов Д. “Нестерка” // СБ. 23.IX.1955).

“...Сделана попытка создания белорусского национального комедийного образа, основанного на мотивах народного творчества — песнях, сказках, побасенках... Борис Тенин... сумел подчеркнуть в Нестерке крепкую моральную силу, рожденную мудростью трудового народа. От него веет подлинной веселостью, жизнерадостностью, озорством, но за смешными словами и дерзкими проказами Нестерки всегда чувствуется глубокий смысл, высокое человеческое достоинство, пафос борьбы за интересы крестьянства. Не все удачно в образе Нестерки. Его портят недостаточно отработанный текст роли, подчас излишняя суетливость актера. Порой хотелось бы, чтобы Нестерка был моложе, непосредственней. Но в целом этот образ все же очень интересен... Обращение к фольклору всегда делает фильмы свежими и интересными. Вспомним комедию Я.Протазанова “Насреддин в Бухаре” или старый немой фильм “Чудотворец”... вспомним и фильм-сказку “По щучьему велению”... Заслуга фильма “Нестерка” в том, что он продолжил эту традицию... [Хотя] его драматургическая композиция тяжеловесна и фрагментарна, диалог вычурен, а подчас информационен, излишне затянуты почти все эпизоды, а, как мы знаем, потерянный темп делает комедию бездейственной, а поэтому несмешной... Другие образы фильма гораздо бледнее... Исполнители... старательно играют комедию, но смех зрителей редко сопровождает их старания... Темп, ритм, ясность и оригинальность композиции кадра, мера во всем — в цвете, в музыке, в актерском исполнении — играют огромное значение в комедии. Режиссер Зархи и его коллектив многое сделали наспех. Поэтому их фильм... не стал заметным явлением в процессе развития советской комедии” (ЮСК. С. 478—481).

“...Отступления от первоисточника... не всегда были оправданы, а иногда, сделанные ради внешней занимательности, даже приводили к искажению мысли произведения... Зархи сумел передать в кинопроизведении лишь внешние, чисто этнографические приметы времени... Атрибуты народного быта — утварь, костюмы — выступают в фильме едва ли не единственным “национальным признаком”. Но сам Нестерка и те, кто ему противостоит, напоминают скорее условных героев эксцентрических комедий, чем образы белорусского фольклора... Один из первых белорусских художественных фильмов, снятый в цвете. Цвет... должен был придать комедийному произведению, решенному в несколько условной манере, яркую зрелищность... Однако порой оператор излишне увлекался декоративным использованием цвета... Это особенно ощущалось в пейзажах. Они, как правило, выполняли в картине роль заставок и перебивок, не неся драматургической нагрузки. Парадная торжественность изображения, особенно в сценах ярмарки, диспута у пана Барановского, не способствовала передаче атмосферы серой провинциальной глуши. А это в немалой степени снижало обличительную силу и остроту комедии” (ИБК. Т. 2. С. 41— 43).

Библиография: Шавня А. “Нестерка” // ЗЮ. 18.IX.1955; Няфед У. “Несцерка” // МП. 20.IX. 1955; Юренев Р. Нелегкий путь: О кинокомедиях последних лет // ИК. 1956. № 1. С. 40 — 42; ОИСК. Т. 3. С. 184—186; КіЛ. С. 22 — 24.

A musical comedy based on the play by the famous Belarusian writer V.Volski about the escapades of Nesterka, a joyful and cunning man. Directed by the well-known Soviet film director A.Zarkhi. REVIEWS: the sharpening of the social motives in the film made the character of Nesterka more vague if compared with the play; a sense of proportion is not always observed in dealing with the ridiculous; Nesterka and other characters are lost among the general brightness of the impersonal milien; they remind of the heroes of eccentric comedies rather than the characters of Belarusian folklore (Garin’s acting is very good in this style); the acting is done in heterogeneous styles; of interest are the experiments with colour; the work of the director, director of photography and the designer lacks a sense of proportion.

МИКОЛКА-ПАРОВОЗ (МІКОЛКА-ПАРАВОЗ) (MIKOLKA THE LOCOMOTIVE) — обычн., цв., 9 ч., 2510 м (вар. 1957 г. на бел. языке — 2549 м), в/э 8.XII.1957 г.

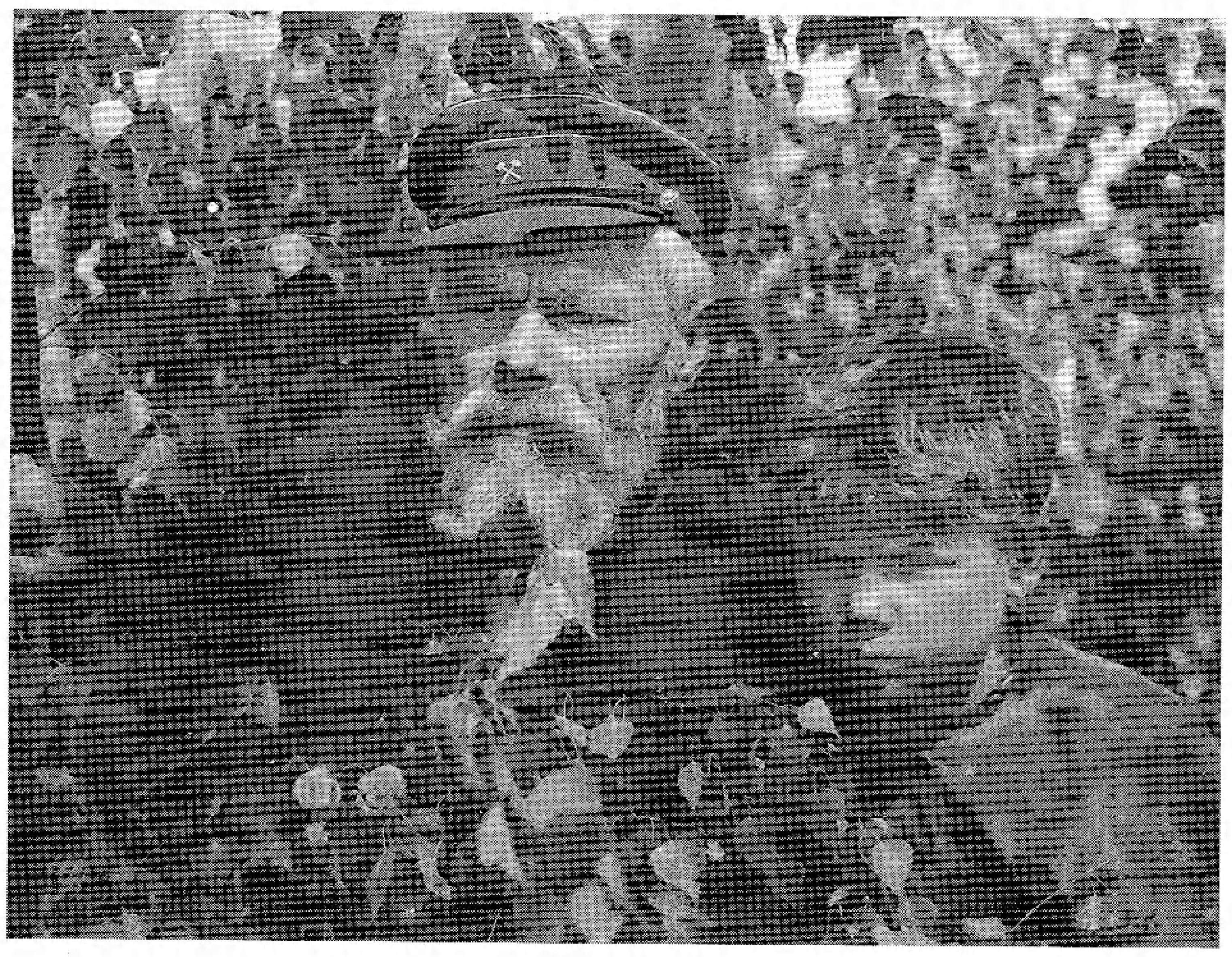
Др. назв. "Начало пути".

Сц. М.Лыньков, М.Садкович; реж. **Лев Голуб**; оп. Г.Вдовенков; худ. Ю.Булычев; комп. В.Оловников, Ю.Бельзацкий; текст песен К.Киреенко; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. С.Брауде. В ролях: В.Гуськов (Миколка), Г.Гумилевский (дед Остап), Л.Иванова (мать Миколки), Н.Бармин (отец Миколки), С.Хацкевич (Василий Степанович), А.Белов (Семен), С.Троицкий (начальник станции), В.Бокарев (жандарм), Т.Трушина (фрау Амалия), З.Стомма (инспектор школы), Л.Рахленко (немецкий полковник), Л.Светлицкая (Катька), Н.Лопатин (Ленька), В.Докучаев (Борька); Г.Глебов, Е.Полосин, П.Бондарев, А.Кистов, К.Веремейчик, Е.Говша, П.Буценко, Н.Ермоленко, В.Буевич, И.Лаптинский.

Детский приключенческий фильм.

Экранизация по мотивам одноименной повести белорусского писателя Михася Лынькова (1937).

1916 год. Идет первая мировая война. Мальчик Миколка по прозвищу Паровоз — сын помощника машиниста на узловой железнодорожной станции. Наблюдательный и любознательный, он становится свидетелем того, как большевики-подпольщики подбрасывают в идущие на фронт воинские эшелоны листовки, в которых призывают бороться с самодержавием. Однажды Миколка узнает, что через их станцию должен проследовать царский поезд. Он решает пожаловаться царю на начальника станции, который плохо относится к его деду Остапу. Торжественная встреча царского поезда. Перрон засыпают листовки. Миколке, пробравшемуся в поезд, "показывают царя" — порют. Подпольщики, в том числе и отец Миколки, арестованы. Возмущенный дед, видя причину бед в начальнике станции, бьет его. Деда арестовывают, а Миколку с матерью выселяют из вагона, где жила вся семья. Их берет к себе сосед. Происходит февральская революция. Начальник станции сам предлагает Миколке с матерью помощь. Из тюрьмы выходит дед. Октябрьская революция. Возвращается отец. Но вскоре начинается наступление немецких войск. Отец и его товарищи — Василий Степанович, матрос Семен — организуют сопротивление, но вынуждены отступить. Несколько рабочих арестовано. Миколка помогает отцу освободить их. Все уходят в лес. Отец отправляет Миколку с дедом домой. По дороге они выручают Семена, которого хотели расстрелять немцы, а потом хватают их самих. Но Семен с партизанами освобождают арестованных. Действия партизан беспокоят немцев. В деревню, где находится отряд, приходит связная — мать Миколки — и сообщает о подходе карателей. Деревня окружена, но партизаны спасаются, изобразив похоронную процессию. В гробу выносят оружие. Красная Армия наступает. Немцы вывозят реквизированное имущество. Чтобы помешать этому, партизанский отряд атакует станцию. Но силы неравны. За помощью отправляют паровоз. Машиниста убивают, и Миколке приходится встать на его место. Он видит бронепоезд "Имени тов. Ленина". Здесь отец. Красные войска идут на выручку. Город взят.



Г.Гумилевский — дед Остап, В.Гуськов — Миколка

"Фильм... пронизан оптимизмом, ему присуща жизнерадостная, светлая интонация. Многие эпизоды отличаются хорошим народным юмором" (Белявский М. "Миколка-паровоз" // Гудок. 13.VII.1957).

"В фильме, как и в повести, привлекают прежде всего неподкупная искренность и простота повествования... В фильме нет любования героизмом Миколки. Авторы не стремились сделать из него неустрашимого партизана, бесшабашного удальца. Адресуя свое произведение юному зрителю, они со всей серьезностью рассказывают о трудностях приключений Миколки, сохранив одновременно романтику повествования. Именно это и делает фильм интересным. Вдумчивый и творческий подход кинематографистов к литературному материалу ощутим на всем построении фильма... Не всегда, правда, режиссуре фильма удается сохранить ощущение серьезности показываемой борьбы. Эпизод "похоронной процессии" переодетых партизан, например, выглядит весьма неубедительно, как забавное происшествие из приключенческого произведения... В подборе исполнителей на центральные роли режиссура проявила верное видение образов повести и сценария... [Фильм] выгодно отличается по качеству актерского исполнения от ряда картин, выпущенных ранее студией" (Владимиров Д. Успех белорусских кинематографистов // СБ. 28.VII.1957).

"...Л.Голуб... добра валодае мантажом, умее працаваць з акцёрам, дакладна і лаканічна паказвае масавыя сцэны... Мы можам папракнуць рэжысёра ў тым, што не заўсёды захоўваецца пачуццё меры. Зусім не патрэбны былі ў фільме спяванне калыханкі маці ў засценку і сон Міколкі. Крылаты паравоз — не зразумелы сімвал для дзіцячай аўдыторыі, на якую ў асноўным і разлічана карціна. "Сон" пераносіць гледача з рэальнага свету ў свет фантастыкі. Гэта было б апраўдана ў тым выпадку, калі б рэжысёр і драматургі падрыхтавалі гэты пераход. У фільме ж гэтага няма. І "сон" глядзіцца, як устаўны і да таго ж зусім не патрэбны дывертысмент" (Іваноў Е. "Міколка-паравоз" // МП. 2.VIII.1957).

"И сценаристам, и режиссеру удалось передать в фильме авторскую интонацию повести, ее душевную щедрость, добрый юмор, сердечность. Авторы словно смотрят на мир взглядом человека, умудренного жизнью, для которого эта история маленького героя вобрала в себя воспоминания о далекой поре трудного и радостного детства, о дерзких мальчишеских мечтах, о подвигах во имя справедливости. Это придало событиям фильма романтическую окрыленность, осветило их светом высокого героизма... В повести и в фильме явственно ощущаются традиции сказок,

былин о храбрых и удачливых героях из народа. Миколка везуч, как везучи герои, которых народ наделил всеми человеческими доблестями. В этом смысле много сходного в истории Миколки-паровоза и истории Гришки-свинопаса из "Лесной были". Оба писателя, М.Лыньков и М.Чарот, опираясь на традиции фольклора, рассказали о событиях, овеянных революционной романтикой. Однако не во всех частях картины ее авторам удалось сохранить стилевое своеобразие повести. Вторая половина фильма излишне перегружена батальными эпизодами. Совершенно выпадает из стиля картины сцена встречи представителей рабочих с немецким командованием, самоубийство немецкого полковника и т.д. Они выглядят вставными сценами из другого, "взрослого" фильма... Характер Миколки дан в непрерывном развитии... [Авторы] вложили много труда, творческой выдумки, чтобы воссоздать картины жизни Миколки, убедительно воспроизвести атмосферу эпохи. Много внимания уделили они воссозданию исторического фона событий,среды, в которой действуют герои картины. Они обозначили характерные черты эпохи в обстановке действия, костюмах, внешнем облике людей и т.д. В кинопроизведении в доходчивой, доступной детскому восприятию форме рисуются картины нашего революционного прошлого, притом увиденные глазами ребенка, в романтическом освещении" (ИБК. Т. 2. С. 85—87).

"Хорош или плох [фильм]? А хороши или плохи рассказы А.Гайдара? Согласитесь, без них детство и юность всех пап и мам и мои были бы более бедными. За давностью лет я не берусь судить о творческих находках режиссера, но думаю, что этот фильм так же интересен, как старая версия "Старой крепости" или "Тимура и его команды". Судьба пацана Миколки невероятно далека от проблем девушек и юношей "эпохи перестройки", но очень может быть, что без "Миколки-паровоза" я бы не содрогался от "Зеркала" и "Ностальгии" А.Тарковского, от многих других замечательных лент. Всё-то мы делим на наших и ненаших. Но думаю, что Куросава такой же наш, как и Герасимов. Вот я не могу даже назвать автора того фильма, но благодарен ему так же, как и Э.Рязанову за "Жестокий романс". Как молоды мы были!" (Зиновьев А. Спасибо, Миколка! // Экран. 1991. № 3. С. 5).

Библиография: Каралевіч Н. Перад аб'ектывам любімы герой // ЧЗ. 27.V.1956; Бярозка М. Новы фільм // ЛіМ. 1.I.1957; Панчехин Р. Повесть о суровом детстве // Сов. молодежь. 13.VII.1957; Кутузова Н. "Миколка-паровоз" // УГ. 18.VII.1957; Красінскі А. У даўгу перад юным гледачом // ЛіМ. 17.IX.1963; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52—55; КіЛ. С. 34 — 35.

A children's adventure film based on a story by the famous Belarusian writer M.Lynkov about the fate of a little son of the engine driver's assistant in the years of World War I and the Civil War. Directed by L.Golub, a master of children's films. REVIEWS: the film is optimistic, there is a lot of folk humour in it; the film combines the seriouness of narration with a romantic approach; the film managed to render the atmosphere of the story, its cordiality, and good-natured humour; the fairy-tale and legendary traditions are obvious: the protagonist always has good luck and reminds of Grishka the swine-herd from *The Forest Tale*; the film is noted for the authenticity of the atmosphere of the epoch; it is as interesting and arouses as much gratitude as the first versions of *The Old Fortress* and *Timur and His Team.*

ПОСЕЯЛИ ДЕВУШКИ ЛЕН (ПАСЕЯЛІ ДЗЯЎЧАТЫ ЛЁН) (MAIDENS HAVE SOWN FLAX) — обычн., цв., 9 ч., 2466 м, в/э 10.IX.1956 г.

Др. назв. "Исполнение желаний", "Два счастья".

Сц. Е.Помещиков; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. В.Окулич; худ. Е.Ганкин; комп. Д.Лукас; текст песен А.Астрейко; звукооп. К.Бакк, В.Устименко; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Е.Тяпкина (Варвара Григорьевна), Л.Фричинский (Янка), З.Степанова (Надейка), Б.Кордунов (Григорий Павлович), Л.Соболевская (Зося), Т.Трушина (мать Зоси), Г.Гумилевский (отец Зоси), Г.Глебов (агроном), В.Кравченко (Дарья), Л.Семенова (мать Григория), Н.Алисова (Лиза), А.Ильинский (дед Бабак), П.Пекур (агроном МТС), А.Лихачев (механик), А.Трус (секретарь райкома).

Социально-психологическая драма.

Молодая колхозная звеньевая Надейка Красович, получив на Всесоюзной сельхозвыставке медаль за успехи в выращивании льна, дает обещание вдвое увеличить урожай. Дома обещание Надейки воспринимается неоднозначно: колхозницы постарше не согласны. Надейка не отвечает на любовь лесника Янки, сына председательницы колхоза Варвары Григорьевны. Огорченный Янка в свою очередь не замечает любви трактористки Зоськи. Та уходит жить в общежитие МТС, поскольку недовольна родителями за то, что они "спекулируют" на базаре и хотят уйти из звена Надейки. Обратившись за помощью в МТС, Надейка находит поддержку у ее нового директора Григория Павловича. Между ними возникает взаимное чувство. Зимой Надейка проводит занятия по агротехнике с членами своего звена у себя в хате, где живет с младшим братом и дедом Бабаком. Она выступает на собрании против колхозного агронома, от которого нет никакой помощи. Тот увольняется по собственному желанию. Григорий обещает помощь агронома МТС. Заметив чувства Григория и Надейки, Янка собирается уехать на целину, но мать не отпускает его. Надейка узнает, что у Григория есть жена Лиза и дочь, живущие в городе. Мать уговаривает Григория выяснить с Лизой отношения. Но та, легкомысленная, избалованная женщина, прежде настаивавшая на разводе, теперь наотрез отказывается. Янка находит поддержку у Зоськи, которая учит его технике вождения трактора. Весной Янка успешно сдает экзамен и становится трактористом. Начинаются полевые работы. Между Варварой Григорьевной и Надейкой возникает конфликт из-за времени сева. Григорий поддерживает Надейку. Работа идет успешно. Летом по пути на отдых Лиза заезжает в деревню, чтобы оставить дочку. После разговора с матерью Григория она соглашается на развод. Янка делает предложение Зоське. У Надейки налаживаются отношения с Григорием.



А.Трус — секретарь райкома, З.Степанова — Надейка

"...Причины неудачи — в холодном, ремесленном сценарии... где нет ни правды жизни, ни правды искусства. Вместо художественного произведения — упражнение по агротехнике человеческих душ. Вместо отклика художника на проблемы, волнующие современников, — внешние приметы времени... Поэтому никому и ничему в фильме не веришь... Жаль актеров. Больно и обидно смотреть, как мается на экране талантливый артист Г.Глебов. Он играет агронома. Плохого агронома. У него только две функции: он спит на всех собраниях и показывает инструкцию. Ту самую инструкцию, не учитывающую местных условий, по которой и написан сценарий" (Хейфиц М. Что посеешь, то и пожнешь // СК. 9.X.1956).

"...Твор... надуманы і непераканаўчы... [Сцэнарый] носіць на сабе адбітак праслаўтай "тэорыі бесканфліктнасці". У ім няма драматычных сутыкненняў, прынцыповых спрэчак, ломкі характараў. У карціне ўсё падаецца ў святочных танах. Атрымліваецца, што жыццё калгаса і МТС з'яўляецца суцэльным святам, без зрываў і няўдач... Лакіроўка адчуваецца не толькі ў знешнім фоне, не толькі ў касцюмах, але і ў вобразах. Яны, як правіла, выпісаны адной ружовай фарбай. Возьмем да прыкладу галоўную гераіню... Вобраз яе просталінейны. Ён пазбаўлен своеасаблівых чалавечых рысаў, гэта статычны, хадульны вобраз, ікона, а не жывы партрэт... Дырэктар МТС... задуман аўтарамі як чалавек таленавіты, чыя біяграфія адзначана слаўнымі справамі і працоўнымі перамогамі. Але ён толькі задуман і не выпрашан ні сцэнарыстам, ні акцёрам. Атрымаўся рэзанёр, які пераходзіць з аднаго кінафільма ў другі... Разлічваючы толькі на знешнія даныя акцёра, рэжысура не папрацавала з выканаўцам ролі, а сцэнарый не даў... матэрыялу для творчай фантазіі... Шмат статычных кадраў, мала дынамікі і тэмпераменту... Сцэнарыст... і рэжысёр... не ведаюць матэрыялу, на якім яны будавалі фільм. Яны не знайшлі сюжэту, які б арганічна вынікаў з самога сэнсу падзей, што адбываюцца ў нашы дні ў калгаснай вёсцы. Аўтары ўзялі старую сюжэтную схему... і паспрабавалі ўціснуць у гэтую схему сучасны матэрыял" (Тарас В. Зноў няўдача // Звязда. 8.IX.1956).

"Что это — пародия на плохие произведения времен бесконфликтности и лакировки?.. В фильме... нет правды жизни... "Производственная любовь" вместо настоящих человеческих чувств, необыкновенная легкость в преодолении трудностей и перевоспитании людей; бледные схемы вместо живых характеров; надоевшие, бесцветные "кинематографические красивости"; обязательно счастливый конец... Не трогают, не волнуют, не вызывают раздумья все эти давно уже знакомые по другим плохим фильмам председательницы, отсталые агрономы, с которыми победоносно борются передовые звеньевые, все эти лукаво-мудрые деды, колхозницы-спекулянтки, пионеры-радиолюбители, мещанки-жены и т.д. и т.п. ... Фильм преподносится зрителю как рассказ о жизни и труде белорусских колхозников. Но, кроме ряда удачно снятых живописных пейзажей, вышитых косынок и рубах, двух народных песен и нескольких не всегда кстати употребленных выражений, в картине нет ничего белорусского. Это все та же развесистая клюква, увиденная гастролером из окна вагона или легковой автомашины. Язык, на котором изъясняются герои фильма, сер, далек от народного. Не блещут остроумием и шутки... Появление на экранах страны [этого] фильма — результат крайней неразборчивости и нетребовательности киностудии "Беларусьфильм"... которая пренебрегла общественным мнением и выступлениями печати с критическим анализом явно халтурного сценария Е.Помещикова" (Брыль Я., Макаенок А., Панченко П., Шамякин И. Плач у валуна // КП. 9.IX.1956).

"Глядач даволі холадна сустрэў новы мастацкі фільм... Паказ жыцця ільнаводаў растварыўся ў мностве іншых тэм і застаўся толькі ў добрых намерах сцэнарыста ды ў некалькіх натурных здымках... Да таго ж усё гэта пададзена вельмі эскізна, павярхоўна, без усялякага творчага паглыблення ў тэму... Дзеянне фільма аказваецца перанасычаным рознага роду пасяджэннямі, нарадамі, заняткамі, ад якіх стамляюцца і самі іх удзельнікі і яшчэ больш — гледачы. У вялікай ступені карціна траціць з-за слабай ігры асноўных выканаўцаў... На цікавай ігры... З.Сцяпанавай, якая падыходзіць па сваіх знешніх дадзеных да ролі маладой калгасніцы, прыкметна адбілася пэўная скаванасць Б.Кардунова. Відавочна, імкнучыся быць з ім у "ансамблі", яна пайшла па лініі ўжывання малавыразных знешніх прыёмаў ігры, не змагла раскрыць усёй глыбіні перажыванняў сваёй гераіні... Значнага поспеху дамогся толькі А.Ільінскі ў маленькай ролі дзеда Бабака. Сцэна на печцы... па сваёй пабудове, асвятленню і рытму можа служыць узорам сапраўднага майстэрства. Калі б усе іншыя кадры і сцэны здымаліся з такой скрупулёзнасцю, з такой тонкай апрацоўкай кожнага штрыху, то твор у цэлым атрымаўся б значна лепшым" (Пятроўскі П. "Пасеялі дзяўчаты лён" // ЛіМ. 8.IX.1956).

"...Совершенно условный водевильный сюжет был опрокинут в густо показанный детализированный быт. Забывая законы жанра, соединяя несоединимое, создатели фильма добились лишь полного стилистического разнобоя и в конечном счете создали беспомощное произведение" (Погожева Л. Советские художественные фильмы // Ежегодник кино 1956. М., 1957. С. 13).

"Стремление к приукрашиванию действительности, характерное для фильмов начала 50-х годов, в том числе и для документальных лент "Беларусьфильма", сказывалось здесь и в красочной панораме МТС, скорее напоминающей цех большого завода, и в новеньких, с иголочки фуфайках и полушубках колхозников, и в опереточном изображении труда. То, что происходило в картине, не имело ничего общего с жизнью, с подлинной действительностью тех лет. Умозрительность, схема подменили здесь истинно жизненные противоречия, глубину чувств героев, правду их взаимоотношений" (ИБК. Т. 2. С. 48 — 49).

"Конечно, в этом схематичном сюжете есть интересно поставленные и снятые эпизоды, согретые актерской искренностью сцены; есть характерная для постановок Корш-Саблина атмосфера радости труда. Но все это теряется в общей условной, подчеркнуто красивой манере киноповествования. Для режиссера пагубна потеря ощущения жанра... Задумывалась комедия, создавалась лирическая киноповесть, получилось — красочное представление на темы идеализированной деревенской жизни" (КДвЖ. С. 99—100).

Библиография: Фігуроўкі М. Глядач хоча смяяцца // Звязда. 26.VII.1959; Кремлев Г. Без творческого вдохновения // МП. 28.VIII.1956; Орлов Д. Безликий фильм // СБ. 7.IX.1956; Герасимович Э. Неудачный фильм // Колх. правда. 7.IX.1956; Масевіч С. Адбітак сумнага рамесніцтва // ЧЗ. 11.IX.1956; Астрейко А., Титов К. Извините, пожалуйста! // СК. 6.X.1956; Сурин В. Проблемы киноискусства наших дней // ИК. 1957. №2. С. 49; Подберезский Г. Ветеран десятой музы // Неман. 1965. № 5. С. 139—145.

A social psychological drama about the fate of people of a collective farm village. It was produced by Belarus' leading director of 1930s—50s V.Korsh-Sablin. REVIEWS: the screenplay was made by an aloof professional; this is a reflection of the theory of the absence of conflict: the life of the collective farm and Motor Tractor Station is an ever-lasting holiday; there is nothing Belarusian except for a few external signs; there is a tendency to gloss over the reality typical of the art of the early 1950s.

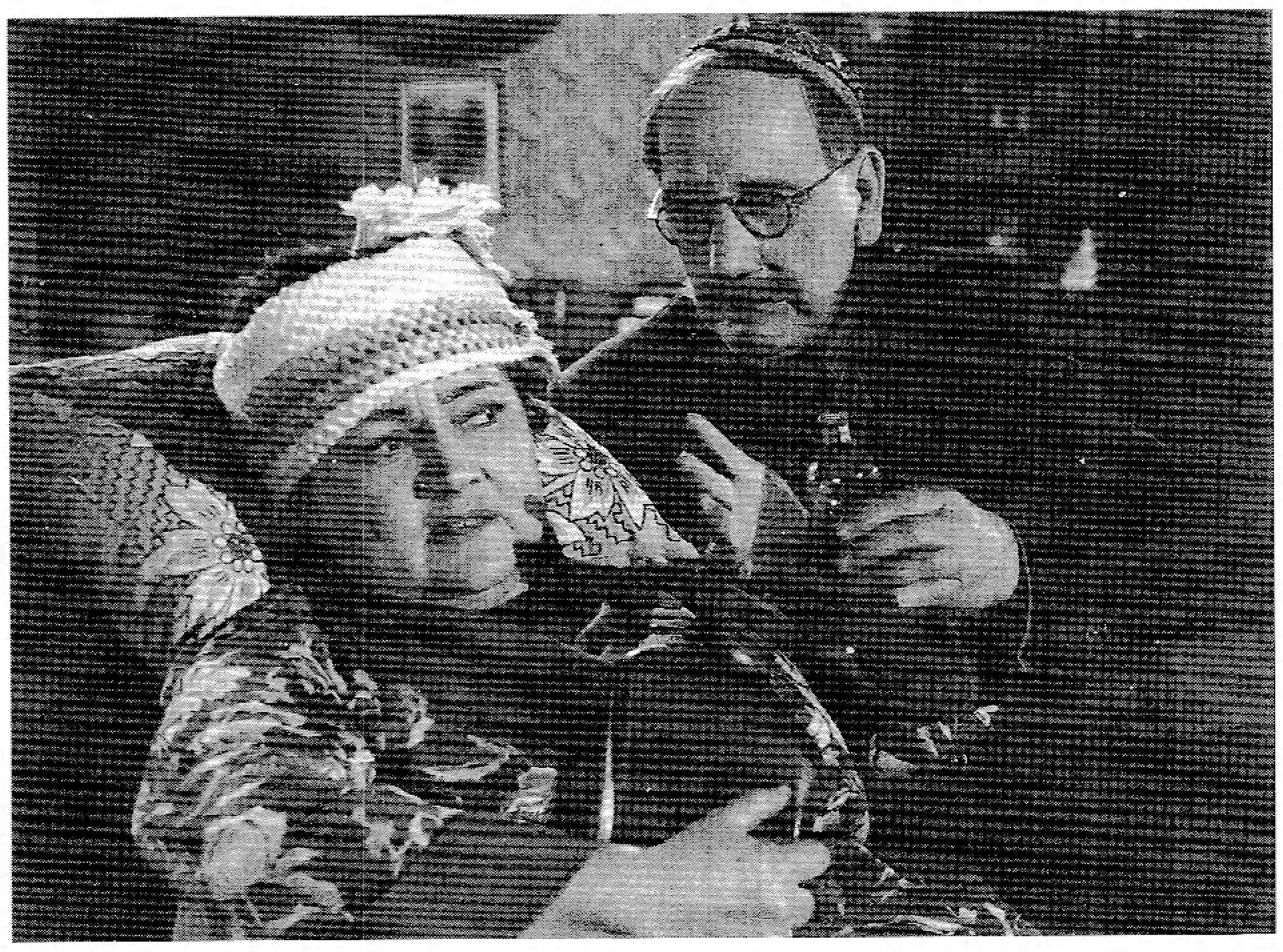
1957

НАШИ СОСЕДИ (НАШЫ СУСЕДЗІ) (OUR NEIGHBOURS) — обычн., ч/б, 8 ч., 2222 м, в/э 16.XII.1957 г.

Сц. М.Антоненков, В.[Э.]Севела; реж. **Сергей Сплошнов**; оп. А.Булинский; худ. Е.Ганкин; комп. Б.Мокроусов, текст песен Н.Глейзарова; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. Н.Новицкая; худ.-грим. Г.Егорова; втор. реж. Б.Степанов; монт. М.Бодренникова. В ролях: Г.Глебов (Шпаковский), О.Викландт (Людмила Павловна), Н.Корнеева (Светлана), Л.Фричинский (Сергей), К.Сорокин (Мурашко), В.Кравченко (Пелагея), А.Адоскин (Размыслович), Л.Ржецкая (бабка Сушкова), М.Петров (Витька); А.Барановский, З.Броварская, Р.Гладунко, М.Кузьменко, Т.Трушина, Т.Россошинская.

Бытовая комедия.

Сергей Терехин переезжает из общежития в недавно освободившуюся комнату большой коммунальной квартиры. Одна из новых соседок Людмила Павловна Шпаковская решает, что он солидный человек и может быть хорошим женихом для ее дочери Светланы (с которой Сергей уже случайно познакомился, обратившись в горсправку, где она работает). Еще более укрепляется Людмила Павловна в своем решении, когда узнает от мужа, заведующего сберкассой, что размер вклада Терехина 50000 рублей. Общительный и добрый Сергей сразу сходится со всеми жильцами: строителем Мурашко и его женой Пелагеей (у которых трое детей), бабкой Сушковой и ее внуком Витькой. Лишь чудаковатый учитель Размыслович, неравнодушный к Светлане, недоволен его появлением. Светлана же считает Сергея навязчивым. Поэтому когда он собирает всех соседей на новоселье, Светлана уходит с Размысловичем в театр. Однако Сергею удается вернуть ее. Отношения между ними налаживаются. Пелагея рожает двойню. Мурашко получает ордер на трехкомнатную квартиру. Однако им жаль уезжать от соседей. По адресу Терехина приходит женщина, разыскивающая сбежавшего мужа. Размыслович с удовольствием сообщает об этом Шпаковским. Людмила Павловна захлопывает перед Терехиным дверь. Светлана уходит с Размысловичем на лекцию о любви. Попытавшегося объясниться Сергея задерживают дружинники. Недоразумение выясняется: приходила жена бывшего жильца комнаты. Светлана бежит выручать Сергея. Теперь все вечера и выходные они проводят вместе. По его совету она идет работать на завод. Людмила Павловна беспокоится, что он не делает предложения и заставляет мужа, находящегося у нее под каблуком, выяснить отношения с Сергеем в ресторане. Однако напившийся Иван Кондратьевич советует Сергею никогда не жениться. Тогда Людмила Павловна сама идет на завод и наконец выясняет, что Сергей всего лишь бригадир слесарей-сборщиков. А потом из разговора с мужем — что и денег у него таких нет: Иван Кондратьевич пошутил. Она требует, чтобы Светлана прекратила встречаться с Сергеем и вышла замуж за Размысловича. Но тот отказывается сам, убедившись, что Светлана любит Сергея. Узнав, что дочь работает на заводе, Людмила Павловна запирает ее дома. Соседи осуждают ее. Сергей "освобождает" Светлану с помощью подъемного крана через окно. Даже Иван Кондратьевич выступает против супруги, и ей приходится смириться с выбором дочери.



О.Викландт — Людмила Павловна, Г.Глебов — Шпаковский

"Аб новай рабоце кінастудыі "Беларусьфільм"... можна пачуць розныя меркаванні, сярод якіх пераважае дзве пазіцыі — памяркоўна станоўчая і акрэслена адмоўная... Няхай сабе і не зусім новыя, ужо знаёмыя нам па іншых фільмах вобразы Людмілы Пятроўны, Размысловіча, але выдатная ігра акцёраў выклікае самую непасрэдную рэакцыю залы... Сюжэт карціны... нельга назваць дасціпным і арыгінальным. Але многае з таго, што паказваецца ў фільме, выглядае даволі жыццёвым, тыповым... даволі верагодна, хаця ў асобных момантах, магчыма, і перабольшана. Але ж на гэта і камедыя!" (Масевіч С. Як быццам і смешна... // ЧЗ. 8.I.1958).

"Стваральнікі фільма імкнуліся з'яднаць у адно забаўнае з павучальным, каб глядач не толькі смяяўся, але і раздумваў... На жаль, многія па-сапраўднаму камедыйныя эпізоды існуюць... самі па сабе. І гэта атрымалася не выпадкова. Развіцце камедыйнай інтрыгі павінна вызначацца ўчынкамі і характарамі галоўных дзеючых асоб... Слабасць сцэнарыя ў значнай меры абмежавала магчымасці... Л.Фрычынскага і Н.Карнеевай... У іх адносінах няма вострых жыццёвых сутыкненняў, якія склалі б змест камедыйнага канфлікту. Таму асноўнай "спружынай" сюжэта з'яўляюцца нязначныя і непраўдападобныя непаразуменні, якія ўзнікаюць паміж героямі... Лепш пашанцавала ў фільме другарадным персанажам, якія ў большасці сваёй даволі выразна індывідуалізаваны... Карціне не хапае лёгкасці і натуральнасці... Аўтары не заўсёды ўмеюць камедыйна вырашыць тую ці іншую сцэну і тады паяўляюцца слязліва-меладраматычныя сцэны... Аўтары... не заўсёды знаходзяць адзінства "праўды" і "камедыйнасці"... Ясная, дакладная фатаграфія карціны... у цэлым адпавядае яе агульнаму жыццярадаснаму, прыўзнятаму тону. Добра зняты партрэты герояў... Да ўдачы фільма трэба аднесці музыку... Меладычныя, лёгка запамінальныя песні, без сумнення, хутка заваююць папулярнасць сярод гледачоў" (Іваноў С. "Нашы суседзі" // ЛіМ. 4.I.1958).

"...*Создать комедию, пускай не претендующую на глубокие обобщения, но задушевную, лиричную, веселую. Такую возможность увидел коллектив студии... в сценарии молодых авторов, сценарии далеко не совершенном, но подкупающим своей простотой, мягким юмором... В комедии прежде всего хочется отметить одну жанровую особенность: своеобразный, хотя уже и не новый, но в данном случае удачно использованный прием повествования — репортаж, прием введения дикторского текста, позволивший как бы со стороны, не мешая героям, взглянуть на их жизнь. В этом плане весьма удачно разработана экспозиция фильма — знакомство с его героями, жильцами коммунальной квартиры. Много веселого юмора, острых*

комедийных положений заключают эпизоды... где столь блестяще проявил свое дарование... Г.Глебов... Артист создает подлинный комедийный персонаж, на протяжении всего фильма добродушно подтрунивая над своим незадачливым героем. Достойной его партнершей выступает актриса О.Викландт... хотя она ведет ее [роль] в несколько ином плане, привнося в комедию сатирические нотки... Обидно, что многие эпизоды и сцены в фильме оказались сделанными без должного мастерства, а подчас и вкуса. Авторы как бы теряют чувство юмора, растягивают непомерно повествование, заполняя его второстепенными, не связанными с общей сюжетной линией фрагментами. В результате то, что должно было быть смешным, неминуемо становится скучным... Сценаристы не сумели наделить героев (может быть, за исключением названных выше) яркими комедийными характерами... Даже такой известный актер, как К.Сорокин, не смог раскрыть свое комедийное дарование... Во всем любовном треугольнике... как и в других лирических сценах, много банального... И все же фильм... отрадная попытка самостоятельного творчества, попытка белорусских кинематографистов расширить свой творческий диапазон" (Сурский О. "Наши соседи" // СБ. 7.I.1958).

"...Вядома, розныя бываюць сем'і, але любая з іх нясе пэўныя адзнакі часу і асяроддзя. Такім чынам, перад стваральнікамі бытавой кінакамедыі... адкрываліся вялікія магчымасці надаць ёй грамадскае гучанне, выкрыць, высмяяць усё дробнае, мяшчанскае, што яшчэ сустракаецца ў прыватных адносінах паміж людзьмі... У фільме многа цікавых сцэн, трапных рэплік, глядач часта і шчыра смяецца... Але... смех у фільме ідзе не ад значнасці і вастрыні некаторых цікавых сітуацый і палажэнняў сцэнарыя, а выклікаецца пераважна ігрой вопытных камедыйных акцёраў... І ў гэтым вінавата рэжысура... Стваральнікі кінакарціны пусцілі ў ход увесь традыцыйны арсенал камічных сродкаў, якія нярэдка ператвараюцца ў таннае камікаванне... Такіх эпізодаў у фільме многа. Яны, праўда, смешаць гледача, аднак нічога не даюць для раскрыцця характараў герояў, уносяць сумбур і невыразнасць у сюжэт. Пасля гэтага не прыходзіцца здзіўляцца, што самымі невыразнымі атрымаліся ў фільме яго галоўныя станоўчыя персанажы... якія паводле задумы фільма павінны процістаяць таму, што ў ім высмейваецца... Дарэчы, прыёмы, якімі карыстаюцца і вопытныя камедыйныя артысты, у тым ліку і Г.Глебаў, не новыя... Варта прыгадаць хоць бы "Паўлінку" (Каралевіч М. "Нашы суседзі" // Звязда. 10.I.1958).

"Гитара на экране становится уже символом. И не всегда символом простоты и непритязательности героя, а все чаще выражением кокетливого скромничания, мещанских устремлений, пошлого и бессмысленного существования. Именно такую жизненную философию преподносит нам фильм... Авторы фильма... уверяют, будто... жильцы квартиры и есть настоящие советские люди, просто-таки восхищаются ими. [Их] не беспокоит, что... жильцы квартиры все время ссорятся друг с другом... подглядывают друг за другом и откровенно сплетничают... Что это за люди, чем они живут, каковы их интересы, устремления? Никакие, вернее, мелкие, мещанские... И ничего, что выходило бы за узкий круг пошлого, мещанского существования... Сергея Терехина мы видим в тех же заботах, какие присущи всей квартире... Чем же он заслужил любовь Светланы и право называться положительным героем фильма? Неужели... тем, что починил неисправный холодильник, или тем, что спел душещипательный романс под гитару? В конце фильма мы узнаем, что Сергей рабочий и что он помог Светлане устроиться на завод. Но все это не волнует нас, так как мы не познаем душу рабочего, а видим все того же ограниченного мещанина... И дело не в том, что в картине показаны такие малоинтересные, пустые люди. Плохо, что авторы относятся к ним вполне положительно... Пошлость амнистируется даже там, где авторы, по замыслу, собирались с ней воевать. Но ведь это комедия! — возразят авторы фильма. Однако, как известно, и в комедии должен быть смысл. Кроме того, если уж зашел разговор о комическом, надо разобраться, на чем держится смешное в фильме. Весь юмор "Наших соседей" сводится к пустячным, стандартным положениям... А диалог! Где подслушан этот юмор?.. В старину было принято давать пьесам двойные названия... Так вот для фильма... другого названия не придумаешь, как "Наши соседи, или торжество пошлости" (Сечин В. Жалобно стонет гитара // ЛГ. 18.I.1958).

"Дурной вкус, обывательское самодовольство, ложная многозначительность в преподнесении прописных истин — все эти качества с горечью и обидой приходится отметить не в одной нашей комедии. Особенно плохо, когда эти качества подменяют сатирическую остроту и злость, смелость комедийного разоблачения... Несколько лет назад ее [тему этого фильма] удачно разрешил украинский драматург В.Минко в комедии "Не называя фамилий", обошедшей сцены многих театров. Но создатели "Наших соседей" так старательно сглаживали все острые углы, так добросовестно повторяли старые, давно всем известные комедийные ситуации и шутки, так мало внесли своего, нового, свежего, что их поход против пошлости не увенчался успехом" (ЮСК. С. 495).

Библиография: Кагарлицкий В. Смешно? Да! Умно? Не очень... // МК. 3.I.1958; Фігуроўскі М. Глядач хоча смяяцца // Звязда. 26.VII.1959; ИБК. Т. 2. С. 68—71; БАК. С. 46—58.

A comedy about the relationship of people who have to share a huge municipal flat. REVIEWS: there is nothing new in the characters of the heroes but the acting is superb. A lot of things are topical and typical but some of the phenomena are exaggerated; there are a few interesting scenes but the development of the intrigue of the comedy is not determined by the characters of the protagonists. The plot develops around some insignificant misunderstandings. Glebov and Vickland are the best of the actors. The comedy is lyrical and joyful but a number of scenes lack good taste and skilfulness. Cheap comic effects dominate; the interests of the heroes are petty bourgeois, and philistinism triumphs.

ПОЛЕССКАЯ ЛЕГЕНДА (ПАЛЕСКАЯ ЛЕГЕНДА) (A LEGEND OF POLESYE) — обычн., ч/б, 8 ч., 2233 м, 5.VI.1957 г.

Др. назв. "Лес шумит".

Сц. А.Витов; реж. **Петр Василевский, Николай Фигуровский**; оп. В.Окулич; худ. В.Белоусов, А.Григорьянц; комп. И.Любан; текст песен А.Лужанина; звукооп. К.Бакк. В ролях: А.Ларионова (Оксана), И.Переверзев (Роман), Л.Кадров (Опанас), Л.Рахленко (пан Иван), В.Владомирский (Богдан), Г.Глебов (пан Антоний), В.Кулаков (Михась), В.Лазарев (Василек); В.Дедюшко, К.Кулаков, Л.Кирсанова, В.Кудревич, В.Авраменко, М.Зинкевич, А.Кистов, Е.Карнаухов, В.Кравцов, Т.Дмитриев, А.Климова.

Социально-психологическая драма.

Экранизация по мотивам рассказа В.Г. Короленко "Лес шумит" (1885).

9 Зак. 1182

На шумной ярмарке слепцы-бандуристы поют о тяжелой доле крепостного крестьянина. В имении пана Ивана лесником служит крепостной Роман — верный его холоп. Роман ловит в панском лесу крестьянина Михася, убившего лису (он с маленьким сыном голодает), и ведет к пану. У пана гости. Их развлекает Опанас — вольный крестьянин, панский песельник. В награду за прекрасное пение пан обещает выполнить любое его желание. Опанас просит дать вольную его невесте — скотнице Оксане. Красота девушки производит впечатление на пана и его гостей, особенно на пана Антония, который просит отдать ему Оксану в обмен на свору собак. Доставленного к нему Михася пан велит пороть, несмотря на мольбы его сына Василька. Впервые у Романа становится тяжко на душе. Михася забивают до смерти. Роман берет мальчика к себе. Пан устраивает медвежью охоту, во время которой Роман спасает ему жизнь. Зайдя в его избушку и увидав, как он живет, пан со своим главным гайдуком Богданом решают, что ему "нужна баба". Опанаса пан Иван посылает к гродненскому воеводе петь на пиру. Его захватывают в плен гайдамаки, но вскоре отпускают, узнав о его любви. Но за это время пан Иван силой овладевает Оксаной, а затем решает отдать ее в жены Роману. Опанас молит выдать Оксану за него, но пан не хочет его слушать. Роман отказывается жениться. Его жестоко бьют и принуждают согласиться. Начинается совместная жизнь совершенно чужих людей. Василек сразу привязывается к Оксане, и Роман, которому мальчик дорог, вынужден мириться с ее присутствием. Оксана ждет ребенка. Панские гайдуки намекают Роману, что ребенок панский. Роман не верит. Горе — смерть новорожденного младенца — сближает Романа и Оксану. Но у пана вновь возникает желание позабавиться с ней во время охоты. Опанас предупреждает Романа об этом. Вдвоем они убивают пана и Богдана. Опанас уходит в гайдамаки, зовет и Романа, но тот остается с семьей.



И.Переверзев — Роман, А.Ларионова — Оксана

"...Фільм... выклікае дваістае пачуццё. Ёсць у ім меладычная музыка, таленавіта напісаная [кампазітарам], ёсць і цудоўныя краявіды, добра знятыя апературам... і знаходкі рэжысёраў... і, нарэшце, добрыя акцёрскія работы, асабліва калі гаварыць пра вобраз лесніка Рамана... У многіх сцэнах ігра І.Пераверзева вабіць жыццёвай праўдай, узнятай да праўды мастацтва, да абагульнення... Арганічная ў некаторых сцэнах і А.Ларыёнава... Але часамі шчырыя пачуцці артыстка падмяняе прыгожай позай, эфектным жэстам, звыклымі штампамі. Дзіўна, але як адрозніваецца ў гэтых адносінах ад вядомай артысткі... хлапчук Віця Лазараў — выканаўца ролі Васілька. Паглядзіце, якія агеньчыкі свецяцца ў яго вачах, як ён дакладна, правільна рэагуе на падзеі. Пры ўсіх гэтых станоўчых якасцях... фільм усё-такі ў многім не задавальняе. Тое, што іграе І.Пераверзеў, — хвалюе. Але не ўсюды яму дадзена магчымасць паказаць рух душы, учынкі, думкі Рамана. Многае застаецца недагавораным, а паказ падмяняецца звычайным пераказам, пабочнымі тлумачэннямі. Гэта недахопы сцэнарыя... якія поўнасцю перанесены ў фільм рэжысёрамі... Не-не, ды і прыдзецца прадаставіць голас не персанажам, а дыктару. І не таму, што такая форма фільма. Ён лагічна не звязаны з карцінай і ўспрымаецца як звычайная застаўка. Яго чытае звычайны дыктар, і чытае для таго, каб пракаментыраваць, растлумачыць падзеі, учынкі, каб унесці ў фільм яснасць... У сцэнарыі часта нават не зведзены канцы з канцамі, няма тут адзінай дзейнай лініі, якой бы падпарадкоўвалася астатняе... Хутчэй за ўсё тут ёсць невялікія замалёўкі. Усё гэта перанесена і ў кінафільм. Замалёўкі былі разыграны і зазняты... А цэласнага палатна не атрымалася. І вось, каб былі зразумелымі паасобныя падзеі, учынкі герояў, давялося прыбягаць да дыктарскага тэксту. І ў гэтым сэнсе ён "выручае" і сцэнарыста, і рэжысёраў-пастаноўшчыкаў. Але затое перашкаджае ўспрымаць кінакарціну. Так і ўмешваецца гэты надакучлівы дыктарскі голас, перабіваючы падзеі звычайным пераказам зместу. Усе, хто чытаў апавяданне Караленкі "Лес шуміць", мабыць, згодзяцца з тым, што яно надзвычай паэтычнае. Відаць, іменна гэтая асаблівасць твора прымусіла аўтараў фільма ўзяць не загаловак апавядання Караленкі, а падзагаловак — "Палеская легенда", пакінуць эпіграф: "Было і быллём парасло". Гэта давала падставы чакаць сапраўды паэтычнага твора, бо расказваць пра справы даўно мінулых дзён "звычайнай прозай" неяк не вельмі дарэчы. Асабліва, калі размова ідзе пра легенду, якая без паэзіі, ў шырокім разуменні гэтага слова, проста не ўяўляецца. А паэзіі ў кінафільме якраз амаль і не засталося, хоць у фільме ёсць паэтычная музыка, чароўныя песні Апанаса... паэтычныя пейзажы. Усё гэта, вядома, ёсць у кінафільме, але надта ж хутка прамігвае, так хутка, што нават цяжка заўважыць. Сцэнарыст... жадаючы ўзмацніць сацыяльнае гучанне фільма, прыпісаў шмат эпізодаў, зноў жа замалёвак, якіх няма непасрэдна ў апавяданні Караленкі, як няма там і ніякіх падобных матываў. Добра, што студыя запрасіла здымацца вядучых акцёраў беларускай сцэны... І як шкада, што ім даручылі толькі другарадныя ролі, прычым усе яны выпісаны сцэнарыстам настолькі схематычна, што стварыць закончаныя вобразы не было ніякай магчымасці. Па-майстэрску сыграны паасобныя эпізоды і Г.Глебавым, і У.Уладамірскім, і Л.Рахленкам, але паказаць сваё сапраўднае творчае аблічча, раскрыць свой талент ім так і не ўдалося" (Сабалеўскі А. "Палеская легенда" // ЛіМ. 3.VII.1957).

"Если демонстрировать белорусские фильмы без марки "Беларусьфильм", то вряд ли кто сможет определить, какой студией они выпущены. В большинстве из них совершенно не чувствуется национального своеобразия... В сценарном портфеле студии почти нет произведений, разрабатывающих важные темы из жизни белорусского народа... Значительный отряд [наших]... прозаиков, драматургов и поэтов по-прежнему остается вне поля зрения киностудии. В то же время руководство студии и Министерство культуры БССР направляют все усилия на поиски московских сценаристов "с именем", полагаясь при этом на счастливое стечение обстоятельств, на случай... Но наступают сроки запуска очередного фильма, хороших

сценариев не оказывается, и вот пускается тот, который подвернулся под руку. Так был принят... и сценарий по рассказу В.Короленко "Лес шумит". В принципе трудно что-либо возразить против экранизации этого произведения. Но ведь действие рассказа происходит на Украине, и естественно, что сценарий готовился для Киевской студии. Однако сценарий неожиданно удалось "протолкнуть" на белорусской студии и его автор... который, кстати сказать, никогда не был в Белоруссии, буквально на ходу "сменил" украинский колорит на белорусский, черпая познания об особенностях республики в популярном учебнике географии. И вот фильм... вышел на экраны. В нем можно было увидеть все: слепцов-бандуристов на украинской ярмарке, лихих запорожских гайдамаков, старинный литовский замок, живописные польские костюмы, в главных ролях известных киноактеров И.Переверзева и А.Ларионову. И только ничего в картине не было своего, национального, белорусского... Актеры белорусских театров исполняли лишь небольшие, эпизодические роли... Не удивительно, что при такой практике подбора актеров картины студии "Беларусьфильм" уже давно перестали звучать на родном языке. Правда, некоторые фильмы, хотя и с опозданием почти на год, с помощью артистов минских театров иногда дублируются на белорусский язык. Но ведь каждому понятно, что копия всегда хуже оригинала. Картина при дублировании обычно многое утрачивает в своей самобытности, в своем художественном качестве... Одним из важнейших компонентов национальной формы в кинопроизведении является пейзаж, обстановка, в которой происходит действие. При этом пейзаж должен быть не фоном, а активной средой, играющей существенную роль в развитии действия, в характере поведения героев. Но можно ли по пейзажам, по обстановке сказать, где, в какой республике происходит действие картин "Полесская легенда", "Наши соседи" или "Зеленые огни"?.." (Смаль В. Без национального своеобразия // Известия. 30.I.1958).

"...В связи с тем, что картина снималась на белорусской студии, в нее в процессе работы "вводился" национальный белорусский колорит. Естественно, что это не могло не привести к эклектичности кинопроизведения. Пролог картины начинается эпизодом на украинской ярмарке... но затем действие переносится то в избушку белорусского лесника, то в замок, где действуют персонажи, облаченные в польские костюмы. В центре рассказа В.Короленко судьба двух любящих молодых людей Оксаны и Опанаса. Однако в фильме эта линия отошла на второй план, уступив место истории перерождения характера темного и забитого лесника Романа. Вольный подход авторов к экранизации в значительной мере обеднил содержание, изменил направление развития образов... В фильме своеобразное изобразительное решение. Художники... сумели создать художественный образ крепостной эпохи. Выразительны декорации избушки лесника, такой угрюмой, как и он сам, панских хором и убогих помещений для ночлега крепостных. Оператор... снял натурные и павильонные сцены в подчеркнуто мрачных тонах, что еще больше усиливало на экране атмосферу тяжелой жизни белорусского народа во времена крепостного права. Хорошо сняты многочисленные крупные планы — портреты героев. Однако в изобразительной трактовке фильма есть и существенный просчет: символический образ грозного шумящего леса, который проходит через весь рассказ В.Короленко, в картине вовсе исчез, что отнюдь не способствовало эмоциональному воздействию фильма. Музыка... играет активную роль в развитии действия. Композитор плодотворно использовал принцип авторского переосмысления мотивов национального фольклора, и это принесло свои положительные результаты" (ИБК. Т. 2. С. 44—45).

Библиография: Полонская Е. "Полесская легенда" // Грозненский рабочий. 5.VI.1957; Зорин К. "Полесская легенда" // Рабочий край [г. Иваново]. 8.VI.1957; Уралов О. "Это было давно..." // Коммунист [г. Джамбул]. 8.VI.1957; Баранов В. "Полесская легенда" // Волга [г. Астрахань]. 12.VI.1957; Величко В. О чем лес шумит // Магнитогорский рабочий. 14.VI.1957; Усачева И. Было и быльем поросло // Коммунар [г. Ворошилов]. 14.VI.1957; Тихомирова В. Полесская легенда // Северный рабочий [г. Ярославль]. 19.VI.1957; Марков Л. "Полесская легенда" // Калининградская правда. 22.VI.1957; Бондина Л. "Полесская легенда" // Горьковская правда. 29.VI.1957; Соколов Б. Лес шумит... // Северная Мордовия. 30.VI.1957; Смаль В. Нацыянальная своеасаблівасць кінафільма // ЛіМ. 8.I.1958; БАК. С. 58—63; КіЛ. С. 36—37.

A social psychological drama based on the story *The Wind Is Blowing In the Woods* by the Russian writer V.Korolenko which told a story of love and revenge at the time of serfdom. REVIEWS: the announcer's text was introduced to overcome the fragmentation of the screenplay but it hinders the reception of the film, the film lacks the poetic qualities characteristic of V.Korolenko's story and indispensable in the genre of the legend; the film doesn't have national peculiarities; the national Belarusian colouring introduced in the film accounts for eclecticism (in the story the scene is set in the Ukraine), the liberties taken in the interpretation of the story led to a change in the development of the characters, the visual solution of the film and the music are quite original.

1958

КРАСНЫЕ ЛИСТЬЯ (ЧЫРВОНАЕ ЛІСЦЕ) (RED LEAVES) — обычн., цв., 10 ч., 2502 м, в/э 8.XII.1958 г.

Сц. А.Кулешов, А.Кучар; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Ю.Фогельман; комп. Н.Крюков; худ. В.Белоусов, А.Григорьянц; текст песен Я.Хелемского; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Э.Павулс (Андрей), И.Арепина (Стася), М.Жаров (Шипшинский), К.Лучко (Ядвига), Е.Карнаухов (Ермалович), Г.Мичурин (прокурор), В.Чобур (Лемеш), В.Дедюшко (рыбак), Р.Янковский (Виктор), Н.Бармин (Стырный), З.Стомма (Снытка), С.Бирилло (ксендз), К.Адашевский (адвокат), С.Карнович-Валуа (президент); Б.Владомирский, Б.Кудрявцев, Б.Ямпольский, А.Жуков, И.Бернотас, Г.Лауринавичюс.

Героическая драма.

Фильм основан на некоторых фактах биографии известного белорусского государственного деятеля С.О.Притыцкого.

Осень 1933 года. В одном из воеводств Польши начинаются крестьянские волнения. Карательные войска подавляют их. Дружины самообороны уходят в леса. Один из руководителей коммунистической партии Лемеш посылает повстанца Андрея Метельского с донесением к соседям, чтобы те отменили выступление. По дороге Метельского тяжело ранят каратели. Он добирается до усадьбы пана Шипшинского, где служит его любимая девушка Стася. Она выдает его Шипшинскому, предлагающему ей замужество, за брата. В бреду Андрей называет явку и пароль. Узнав по паспорту, что он не брат Стаси, Шипшинский сообщает о нем в дефензиву. Но Андрею удается бежать. Его считают погибшим. Дефензива засылает в ряды повстанцев под именем Метельского агента Ермаловича, который провоцирует их на выступление. Демонстрацию трудящихся под руководством коммуниста Стырного жестоко подавляют каратели. Ее организаторы арестованы, есть жертвы. Андрея, тонувшего в реке, спасает рыбак. Узнав о трагических событиях, Метельский едет в Вильно — на вторую явку, данную ему Лемешем. На вокзале он встречается со Стасей, ушедшей от Шипшинского. Дети рабочего Снытки, арестованного во время демонстрации, не узнают в Метельском провокатора. И все же товарищи не доверяют ему. Андрей и Стася решают уехать в родную деревню и начать тихую семейную жизнь. Но на вокзале она с возмущением узнает, что Андрея считают предателем. В газете публикуют его подлинный портрет, и товарищи убеждаются, что предатель именно он. Подпольщик Виктор разыскивает его, чтобы убить. Убегая от него, а затем и от Шипшинского, Андрей попадает в комнату ресторанной певицы Ядвиги, которая укрывает его от полиции. Переодевшись в офицерскую форму, снятую с пьяного Шипшинского, Андрей идет на суд над участниками демонстрации. Здесь выступает Ермалович под видом Метельского и утверждает, что все жертвы на совести коммунистов. Метельский называет себя и убивает Ермаловича. Его ранят, арестовывают и приговаривают к смертной казни. Президент получает тысячи писем в его защиту, об отмене казни просит депутация интеллигенции. Стася просит Андрея обвенчаться, чтобы их будущий ребенок носил его имя. Метельский говорит об этом, как о своем последнем желании. Их венчают в тюрьме. В стране начинаются забастовки протеста. В последний момент, когда Андрей уже стоит на эшафоте, приходит известие о помиловании.



Э.Павулс (справа) — Метельский

"Было яно так у жыцці або ў гісторыі ці не было, але глядач верыць, што так яно магло быць або павінна было абавязкова быць. У гэтым і ёсць мастацкая сіла ўздзеяння сапраўды рэалістычнага твора... Паклаўшы ў аснову фільма сапраўдны гістарычны факт, аўтары не імкнуліся да дакладнага паказу. Яны на аснове гэтага факту стварылі мастацкі твор, у якім захавалася хвалюючая жыццёвая праўда, своеасаблівасць характараў і нацыянальны каларыт, які выгадна адрознівае яго ад лёгкадумных і пустых аднадневак, пабудаваных на дробных жыццёвых выпадковасцях. Ул.Корш-Саблін, паставіўшы фільм у рамантычна-прыгодніцкім жанры, лішні раз падкрэсліў сваёй удалай і таленавітай працай, што справа не ў жанры, а ў змесце і яго мастацкім вырашэнні іменна кінематаграфічнымі сродкамі... Поўныя абаяльнасці і цеплыні вобразы Мяцельскага і Стасі. Усе сімпатыі гледачоў на іх баку. Таму і лёс іх так хвалюе нас, гледачоў, таму выклікае фільм нянавісць да ворагаў і ўсведамленне неабходнасці барацьбы з імі. У гэтым вялікае выхаваўчае значэнне фільма, асабліва для нашай моладзі, як вядома, схільнай да гераічнага і рамантычнага... Вобраз прастой сялянскай дзяўчыны-служанкі [Стасі] створаны на такім высокім эмацыянальным узроўні, што ён запамінаецца сваёй непаўторнасцю і трагізмам, так, як запомнілася з даўніх год эйзенштэйнаўская лесвіца ў Адэсе з "Браняносца "Пацёмкіна", як Анка ў "Чапаеве"... Не пазбаўлены фільм і некаторых хібаў... Атрымалася дзве канцоўкі" (Звонак А., Хведаровіч М. "Чырвонае лісце" // ЛіМ. 27.XII.1958).

"...Преимущество "Красных листьев", которым зачастую не обладают картины эпического плана, в том, что стало возможно показать характер борца в подробностях, показать и типические, и особенные его черты. С первых кадров отчетливо ощущается стремление... представить ситуацию, в которую попал Метельский, во всей ее трудности, ничего не утаив от зрителя. Но временами авторам изменяет чувство меры. Подробности, трудности нагромождаются одна на другую, и за ними почти пропадает сам герой. Внимание зрителя рассеивается, и он порой забывает о цели, ради

которой герой идет на все лишения и испытания. При этом немногие детали и подробности открывают что-то новое в характере самого Метельского. И, несмотря на обилие событий и напряженный ритм, у нас остается впечатление однообразия. Не стоит, однако, возлагать вину за это на молодого способного актера Э.Павулса. В наиболее удачных сценах... актер очень прост, искренен, драматичен... Жаль, что только заявкой на интересный характер остался... образ Стаси... Бегло очерчены и соратники Андрея по революционной борьбе" (Максимова В. Рассказ о подвиге // СК. 6.I.1959).

"Самой значительной заслугой творческого коллектива... является то, что в фильме воссоздана романтическая атмосфера революционного подвига и создан образ подлинного народного героя... Исполнитель главной роли... убедительно раскрывает психологически сложный образ молодого революционера, прошедшего путь от рядового участника крестьянского восстания до мужественного, стойкого борца за свободу... Образ Андрея Метельского получился ярким, жизненно правдивым и вместе с тем романтичным, устремленным в будущее" (Анисов С. Фильм о мужестве и героизме // СБ. 13.I.1959).

"Роль подруги Андрея — Стаси в фильме значительно скромнее... Зритель относится к ней с большой симпатией за любящее сердце, нежность и преданность. Единственное, пожалуй, что может не удовлетворить в решении этого образа режиссером и актрисой... — излишняя интеллигентность. Ее плавные манеры, разговор, походка, холеные тонкие руки — все это как-то не вяжется с тем, что Стася — батрачка, сирота, всю жизнь скитавшаяся по чужим дворам... Хочется отметить изобразительную сторону фильма... Немало удачных картин белорусской природы, чудесных осенних пейзажей, живых и выразительных портретов героев, где освещение, краски подобраны с большим вкусом" (Сергеева В., Рощина Е. "Красные листья" // ЗЮ. 11.I.1959).

"Крепкий, почти детективный сюжет, положенный в основу этой серьезной человеческой драмы, естественно, увеличивает интерес и волнение, с которыми зритель следит за всеми перипетиями... Занимательность в "Красных листьях" —не самодовлеющее качество: она подчинена большой идее и возникает в столкновениях живых характеров... Фильм от начала до конца овеян атмосферой революционной романтики, красоты человеческого подвига, воссозданной не внешними приемами, а благодаря глубокому постижению внутреннего мира героя... Следуй авторы более точно психологической правде характера, Андрей Метельский вырос бы в более крупный образ и стал бы заметным достижением кино. Тогда, по всей вероятности, более законченным психологически и драматически выглядел бы и образ Стаси... Певица из кабаре Ядвига... интересный, но по сути тоже лишь намеченный образ... Мелодии песен и их текст... на редкость неудачные и совершенно не соответствуют характеру происходящего действия... А изобразительное решение тут хорошее. Прекрасно выполнены портреты и крупные планы героев... помогающие зрителю следить за каждым их душевным движением" (Смаль В. "Красные листья" // Сов. Отчизна. 1959. № 1. С. 179—184).

"...Отображение силы и солидарности народной... переданное и в массовых сценах, и в образе героя — человека, который сохранил преданность народному делу в трагически тяжелых обстоятельствах, — и составляет сильную сторону фильма. Фильм этот мог быть еще лучше, если бы авторы сумели полностью преодолеть черты схематизма, если бы смогли отказаться от некоторых надуманных ситуаций и шаблонных приемов... Из далеко не лучшей оперетты пришел в фильм пан Шипшинский, надуманны и наивны все эти скоропалительные переодевания в артистической уборной, несколько плакатны заключительные кадры. И естественно, что эти привходящие мотивы нарушают общий тон мужественного, драматичного фильма" (Шалуновский В. Годы и люди // ИК. 1959. № 8. С. 97—103).

"Весь образный строй фильма проникнут атмосферой революционной романтики... Отдельные недостатки... не могут зачеркнуть главной, принципиальной удачи картины... Творчески переосмыслив документальный материал, положенный в основу сюжета, [авторы] создали оригинальное художественное кинополотно о величии подвига революционера-борца. При этом они сочетали жизненную достоверность факта с образным, художественным его осмыслением, показ неповторимой индивидуальности с правдивым воссозданием атмосферы эпохи. Выход на экраны "Красных листьев", продолжавших лучшие традиции не только в творчестве В.Корш-Саблина, но и во всем белорусском киноискусстве, стал событием культурной жизни республики" (ИБК. Т. 2. С. 104—107).

"...Авторы стремились раскрыть пафос революционной борьбы в форме сюжетно острой, почти детективной, что обеспечило ленте зрительский успех. В фильме — убедительно показанная драма главного героя... Картину отличает яркость пластического решения. Оператор... выразительно снял портреты [героев]... В кадрах фильма возникает поэтический образ осени, символом которой и являются красные листья" (ИСК. Т. 4. С. 171).

Библиография: Масквічы аб фільме "Чырвонае лісце" // Звязда. 9.XII.1958; Москвичи о фильме "Красные листья" // СБ. 9.XII.1958; Кузнецов В. "Красные листья" // Веч. Москва. 15.XII.1958; Ласковіч В., Шилова Е. "Красные листья" // Заря. 31.XII.1958; Тихов Б. "Красные листья" // Сов. Латвия. 4.I.1959; Давыдов К. "Красные листья" // Сов. Молдавия. 4.I.1959; Карелов В. Страницы героической борьбы // ГП. 5.I.1959; Кавалёў І. Фільм аб мужнасці і гераізме // Гомельская праўда. 6.I.1959; Кубарев А. Жизнь, люди, экран // Веч. Москва. 17.IX.1960; Кокорева И., Парамонова К. Художественные фильмы // Ежегодник кино 1958. М., 1960. С. 38—39; ОИСК. Т. 3. С. 34; ЭГН. С. 160—163; КДвЖ. С. 101—116.

A heroic drama about the fate of a young underground Communist in Western Belarus in the 1930s based on the biography of the outstanding Belarusian statesman S.Prytytski. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. Screenplay by the writer A.Kuleshov and the playwright A.Kuchar. REVIEWS: a romantic adventure film based on fact without an attempt to show it in its exactness; the film is true to life and has a national colouring; the characters are original; the hero's predicament is shown in all its complexity but sometimes the authors lack taste in showing the difficulties; the authors do not always follow the psychological truth of the main heroes'characters, there are far-fetched situations and operetta-like cliches; the visual aspect of the film is expressive and interesting; the nearly detective form of narration ensured the success of the film with the audiences.

СЧАСТЬЕ НАДО БЕРЕЧЬ (ШЧАСЦЕ ТРЭБА БЕРАГЧЫ) (CHERISH YOUR HAPPINESS)

— обычн., ч/б, 9 ч., 2420 м, в/э 9.IY.1958 г.

Др. назв. "Невестка".

Сц. А.Макаенок; реж. **Иосиф Шульман**; оп. Г.Вдовенков; худ. Ю.Булычев; комп. Д.Лукас, И.Любан; текст песен М.Лужанина; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. Б.Егоров; втор. реж. С.Брауде; монт. М.Бодренникова. В ролях: К.Скоробогатов (Данила), Ю.Саранцев (Виктор), Д.Столярская (Лариса), В.Полицеймако (Шандыбович), Н.Дорошина (Ольга), Б.Кудрявцев (председатель колхоза), В.Иванов (Вася), Д.Ритенбергс (Катя), С.Хацкевич (немой), А.Барановский (Никита); С.Станюта, К.Кулаков, И.Добролюбов, А.Денисова, А.Климова, Н.Гейц, Г.Макарова.

Социально-психологическая драма.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Алексея Кулаковского "Невестка" (1956).

Накануне демобилизации сына старый колхозник Данила Лукашонок вспоминает, что у них с давно умершей женой Ульяной долго не было детей, а когда родился Виктор, кто-то распустил слух, что ребенок от соседа Шандыбовича. Сейчас он —бригадир, от которого все зависит в их отдаленной от центра колхоза деревне, взяточник и пьяница. Вернувшийся домой Виктор требует от Шандыбовича ответа, почему тот обижает отца. Намеки относительно матери производят на него впечатление. На собрании жителей деревни новый председатель колхоза говорит, что их бригада отстает и надо выяснить причину. Виктор выступает против Шандыбовича. Его поддерживают и выбирают бригадиром. Виктор начинает энергично наводить порядок. Он делает предложение Ларисе (они давно любят друг друга). Но его соблазняет свинарка Катя. Для Шандыбовича это становится поводом шантажировать Виктора после его свадьбы с Ларисой. Заметив, что хмель власти ударил Виктору в голову, он пытается исподволь руководить им. Виктор берется за строительство нового дома в разгар уборки. Ольга, дочь Шандыбовича, не разделяющая взгляды отца, находит у него подписанный им и Виктором акт списания поросят, съеденных на свадьбе, и показывает Ларисе. У Виктора с Ларисой происходит тяжелый разговор. Ольга уходит из дома. Виктор и Шандыбович напиваются. На комсомольском собрании Ольга и Лариса говорят Виктору правду в глаза. Дома взбешенный Виктор поднимает руку на жену. Отец удерживает его. Со словами: "Какой ты мне отец!" — Виктор отталкивает Данилу. Тот уходит из дома. Виктор идет к председателю — каяться. Лариса находит свекра в больнице. Данила соглашается вернуться домой, лишь узнав, что она ждет ребенка. Председатель советует Виктору просить прощения у родных. Шандыбович же —проучить жену, за что Виктор бьет его и возвращается домой.



Ю.Саранцев — Виктор, К.Скоробогатов — Данила, Д.Столярская — Лариса

"Деморализация Виктора, когда он изо дня в день, по мелочам и по-крупному теряет свое человеческое достоинство... нарисована и сценаристом, и постановщиком, и актером продуманно и психологически верно. Вообще следует отметить, что образ Виктора выглядит в фильме наиболее удачным, в данном случае материал сценария обогащен выразительной игрой актера... С такой же правдивостью сыграна... роль Шандыбовича. В его игре, правда, иногда заметна недостаточность национального колорита речи, который несомненно должен присутствовать и в русском тексте фильма, однако правдивость поступков Шандыбовича совершенно бесспорна. Несколько бледнее образ жены Виктора... Ему вредит излишняя склонность к внешнему драматизму, к показной стороне... Увлечение внешними приемами подчас доходит у постановщика до наивного... Похожим недостатком в известной степени отмечен и образ Данилы... И в этом большая доля вины постановщика, который мог бы заметить и устранить эту передержку образа в сторону ненужной трагедийности... Но зритель воспринял фильм в целом с удовлетворением, отметив его главное достоинство в показе тесной связи личного с общественным. Ведь если бы семейная драма молодоженов происходила просто так, вне связи с жизнью всего колхоза, а через колхоз — с жизнью всей страны, это была бы довольно заурядная житейская история квартирного масштаба, не представляющая интереса ни для кого, кроме разве только любопытных соседей. Но конфликт между Ларисой и Виктором — это не просто конфликт между женой и мужем, это конфликт между моралью нашей и моралью чуждой, между моралью коммунистической и моралью буржуазной" (Коваленко Н. "Счастье надо беречь" // СБ. 15.V.1958).

"А.Макаёнак не пайшоў слепа за аповесцю і не абмяжаваўся веданнем калгаснага жыцця, пачэрпнутым толькі з аповесці, а, маючы шмат уласных жыццёвых назіранняў, пераплавіў і адліў матэрыял аповесці ў новую форму... Дрэнна тое, што героі фільма слаба раскрыты ў працы... Незразумела, чаму камуністы цярпелі Шандыбовіча да прыезду новага старшыні калгаса і чаму з крытыкай недахопаў у брыгадзе выступілі не яны, а Віктар, які пра многае ведае толькі па чутках ці са слоў бацькі? Тым не менш, фільм... творчая ўдача студыі... якая сведчыць аб яе вялікіх магчымасцях у стварэнні праўдзівых кінафільмаў аб нашай сучаснасці" (Буран В. "Шчасце трэба берагчы" // ЛіМ. 17.V.1958).

"Добры, хвалюючы фільм. Няўжо нават для другарадных ролей не знайшлося выканаўцаў у рэспубліцы, якія б перадалі істотныя рысы беларускіх характараў?.. Псуе добрае ўражанне ад фільма музыка, неарганічная, невыразная, асабліва песня Ларысы, якая ўспрымаецца як яўна ўстаўны нумар... Быццам не давяраючы гледачу, стваральнікі фільма не могуць устрымацца ад таго, каб паўтарыць мараль, якая і без слоў даходзіць да гледача, бо вельмі ясна вынікае з усяго твора. Тут цікавы і тонкі прыём [унутраных маналогаў] абарачаецца павучэннем, і як гэта заўсёды бывае, здымае напружанне, робячы ўражанне менш моцным" (Бушко Т. З удачай вас, беларускія кінематаграфісты // ЧЗ. 17.V.1958).

"В повести остро отточен ведущий конфликт, актуальна и тема произведения —борьба советских людей за подъем сельского хозяйства, за укрепление руководящих колхозных кадров, тема борьбы за настоящее человеческое счастье... Основным просчетом... следует считать мелодраматический подтекст событий. Если в центре повести... стоят настоящие человеческие конфликты и история сомнительного отцовства Данилы играет лишь второстепенную роль, то волею создателей фильма история эта стала чуть ли не пружиной действия... Очевидно, опять взяла верх дань "кинематографичности", согласно которой режиссура настойчиво ищет "сверхконфликтов", необыкновенных положений, фантастических страстей... Авторы фильма напрасно не показали начала, "истоки" падения Виктора, не подготовили зрителя к дальнейшему драматическому развитию событий. Знающие повесть... видят в Викторе задатки себялюбца... В фильме же Виктор с самого начала предстает перед зрителем идеальным. Потому как-то не веришь в его быстрое падение и столь же быстрый взлет... Образ [Данилы] кажется нам безупречным в своей человечности. Давайте же, однако, проследим за логикой поступков старого Данилы. Внимательный зритель легко уловит искусственность... И постановщики фильма, и актер в образе старого Лукашонка все время выпячивают и

подчеркивают гнетущее чувство, под влиянием которого он постоянно находится, чувство, навеянное сплетнями. Борьба Данилы с этим чувством отнимает у него все силы, отодвигает его от жизни и интересов колхоза. Неоправданными и лишними становятся поэтому и кинематографические приемы, к которым прибегает режиссер, чтобы еще более оттенить душевную драму Данилы... Из общего ансамбля героев фильма выпадает Лариса... Этот образ не отличается богатством красок, ему не хватает естественности, и поэтому он зачастую воспринимается как резонерский" (Чанин В., Виногура С. "Счастье надо беречь" // ЗЮ. 21.V.1958).

"[Популярная повесть] в свое время привлекла внимание читателей глубокими характерами героев, остротой и правдивостью жизненных конфликтов. Экранизация "Невестки" была делом явно нелегким. А.Кулаковский, используя возможности прозаического жанра, по ходу развития сюжета повести широко комментировал высказывания и поступки героев. Отказавшись от закадрового авторского голоса... А.Макаенок должен был возместить отсутствие авторских комментариев более детальной разработкой характеров и ситуаций. Сюжетная линия первоисточника подверглась в сценарии некоторым изменениям, появились новые эпизодические персонажи, перераспределились функции отдельных героев. Сценаристу удалось избежать фрагментарности и иллюстративности, часто сопутствующих экранизации... Уже в самом начале авторы фильма делают заявку на серьезный разговор о трудностях в послевоенном белорусском селе... К сожалению, авторы основное внимание уделяют не столкновению общественности с новым бригадиром, а личным неладам Виктора с женой... Для раскрытия психологического состояния героев, их чувств и переживаний создатели фильма в ряде случаев удачно используют крупные планы, освещенность кадра, отдельные художественные детали, помогающие воссоздать быт колхозников, обстановку, в которой происходит действие" (ИБК. Т. 2. С. 52—54).

"Авторы сохранили сюжетную основу книги... но разрешили конфликт в узких рамках семейных отношений, снизив тем самым его остроту. Точные, правдивые штрихи в образах колхозников... выгодно отличали фильм от его предшественников на республиканском экране 50-х годов, однако еще не обеспечили художественной полноценности картины в целом. Создатели фильма лишь прикоснулись к реальному материалу действительности, не сумев подняться до широких обобщений" (ИСК. Т. 4. С. 168—169).

Библиография: Высокі Р. Першая сустрэча з "Нявесткай" // ЛіМ. 20.XI.1957; Шитик В. "Счастье надо беречь" // Колх. правда. 14.V.1958; Суслаў А. Наша шчасце — маё шчасце // Звязда. 18.V.1958; КіЛ. С. 37 — *38.*

A social psychological drama based on the story *Daughter-in-Law* by the famous Belarusian writer A.Kulakovski about the difficult fate of people in the Belarusian countryside in the 1950s. REVIEWS: psychologically the most authentic are the characters of Victor and Shandybovich, however the latter lacks national qualities; the greatest merit of the film lies in showing close links between the personal and the social; the main drawback of the film is the melodramatic undercurrent of the events (doubts concerning Danila's paternity) which becomes nearly the main spring of action; the visual solution of the film is quite successful; the authors only slightly touched real life.

ЧАСЫ ОСТАНОВИЛИСЬ В ПОЛНОЧЬ (ГАДЗІННІК СПЫНІЎСЯ АПОЎНАЧЫ) (THE WATCH STOPPED AT MIDNIGHT) — обычн., ч/б, 10 ч., 2821 м, в/э 27.II.1959 г.

Сц. Н.Фигуровский, А.Кучар; реж. **Николай Фигуровский**; оп. В.Окулич; худ. Е.Ганкин; комп. И.Любан; текст песен А.Русака; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. Б.Егоров, Г.Егорова; монт. Е.Аксененко; втор. реж. Ю.Рыбченок, П.Шамшур. В ролях: Р.Гладунко (Марина), Д.Орлов (фон Кауниц), Е.Козырева (Ганна Ивановна), П.Пекур (Верховодка), Ю.Боголюбов (Николай), Е.Карнаухов (Ридель), А.Адоскин (Бушман), З.Стомма (Никонов), Л.Рахленко (Готберг), Л.Ржецкая (Варвара), Н.Свободин (Деев), З.Броварская (фрау Кауниц), В.Кудревич (Яковенко), Т.Трушина (немецкий врач); К.Евлампиев, К.Веремейчик, А.Бурцев, Б.Магалиф, А.Барановский, Н.Другман, Е.Ковалева, Г.Гейц, Г.Глебко, М.Козловский.

Фильм восстановлен на к/с им. М.Горького в 1974 г.

Героическая драма.

Диплом и третья премия фильму, диплом и первая премия Р.Гладунко за лучшее исполнение женской роли на II ВКФ (Киев, 1959).

Фильм основан на факте уничтожения белорусскими подпольщиками гауляйтера Беларуси фон Кубе.

Новогодняя ночь 1943 года в оккупированном, разрушенном Минске. В дом руководителя подпольной организации Ганны Черной молодой подпольщик Коля Деев приводит свою любимую девушку Марину. Ганна осуждает Колю за легкомысленный поступок. Он уверяет, что полностью доверяет девушке. Марину решено отправить в партизанский отряд. Начинается налет советской авиации. Коля и Марина идут сигналить самолетам. Их преследует немецкий офицер. Коля приказывает Марине бежать, а сам вступает в схватку с офицером и убивает его. Марина находит в развалинах и спасает придавленную балкой жену фон Кауница. Та обещает отблагодарить девушку, взяв ее служанкой в свой дом. Марина решает на свой страх и риск проникнуть в дом гауляйтера. Подпольщики подозревают ее в предательстве. Коля переживает, не в силах поверить этому. Он узнает, что за убийство офицера взяты заложниками дети, и сам приходит в гестапо. Но детей Кауниц все равно приказывает расстрелять, а Коля погибает от пыток. Свидетелем этого становится Марина. Страдания укрепляют ее решимость отомстить врагу. Но у нее нет связи с подпольем. Воспользовавшись советом старой кухарки Варвары Ивановны, она просит отпус-



Л.Ржецкая — Варвара, Е.Карнаухов — Ридель, Р.Гладунко — Марина

тить ее лечить зубы и приходит к отцу Коли, зубному врачу. Сообщив ему о гибели Коли, она просит помочь ей связаться с подпольщиками. Немцы начинают подозревать Марину, заметив, что она подслушивает разговор

Кауница с офицерами. Девушка пробирается в кабинет Кауница и переписывает документы. Следивший за ней гестаповец Ридель застает ее врасплох. Он убеждает Марину, что является антифашистом и хочет помочь подпольщикам. В доказательство Ридель сообщает о предателе Николаеве, проникшем в их ряды. Подпольщики наконец выходят на связь с Мариной. Встретившись с Риделем, Ганна Черная убеждается, что он не тот, за кого себя выдает. Марине поручают подложить мину в постель Кауница, но ничего не говорить об этом Риделю. Когда, выполнив задание, она пытается скрыться, гестаповец задерживает девушку. Услышав угрозы Риделя в адрес Марины, Варвара Ивановна убивает его топором. Ровно в полночь в доме Кауница гремит взрыв. Ганна Черная, Марина и другие подпольщики уходят к партизанам.

"...Это по-настоящему интересное кинопроизведение. Интересное не только по своей идее — большой, хорошей, волнующей сердце, но и по сюжету, напряженному, острому, и по творческим находкам авторов фильма: по съемкам, по художественному оформлению и, самое главное, — по своим образам... Герои по-настоящему значительны. Их характеры раскрыты психологически тонко, многообразно. Даже для врага... у художников нашлись разные и очень яркие, точные краски. Вот, например... фон Кауниц. Это не только открыто свирепый изверг, тупой фашист, образ которого мы привыкли видеть во многих наших прежних фильмах. Это враг "высшей категории", тонкий, умный, изобретательный, философствующий деспот... Можно сказать, что фон Кауниц один из самых убедительных по художественному звучанию образов врагов в произведениях нашей кинематографии...Фильм в целом выиграл еще и от того, что авторы его нашли для этой характеристики [образа врага] и черточки светлого, показали, что среди немцев даже тогда были люди с благородной душой, не отравленные человеконенавистничеством. Например, образ Бушмана... Марина Казанич не повторяет собой прообраз — Героя Советского Союза Мазаник, но это именно та девушка, замечательная патриотка, героиня с большой душой и горячим сердцем, та советская женщина, которая совершала в тяжелые годы войны беспримерные подвиги... Образ Марины... интересен и запоминается зрителю. Но все же в некоторых сценах хотелось бы видеть его полнее, глубже почувствовать внутреннюю жизнь Марины, ее мысль, переживания, с той же, например, силой, как это ощущается в образе Кауница... Актриса больше играет страх и напряжение, чем чувствует его. Очень интересен по замыслу... образ партийного руководителя Ганны Черной... Но иногда все же талантливая актриса Е.Козырева как-то переходит на ненужно легкий тон, вовремя не подчеркивает самое главное в образе Ганны. И поэтому невольно в некоторых сценах зритель не избавляется от впечатления, что перед ним не простая белорусская женщина, страдающая одним горем с народом, а блестящая, эксцентричная Мадлен Тибо из фильма "Убийство на улице Данте" (Степанова Е. Это волнует сердце // ЗЮ. 4.III.1959).

"Поспеху фільма нямала садзейнічае ўдумлівая, творчая работа аператара... Натурныя здымкі... праўдзіва перадаюць хвалюючы малюнак жыцця горада, захопленага ненавісным ворагам. Рэжысёр і аператар часта, але ўдала звяртаюцца да буйных, партрэтных здымкаў, дабіваючыся выключнай выразнасці. Вось твар Каўніца, асветлены праменнямі каміна. Блікі, што прабягаюць на твары ворага, — гэта водбліскі пажарышчаў, якія ўспыхнулі па загаду Каўніца" (Караічаў Л. "Гадзіннік спыніўся апоўначы" // Звязда. 5.III.1959).

"...Как редко в белорусских фильмах центральные роли играют наши же белорусские актеры. Н.Фигуровский проявил... завидную смелость: в фильме... подавляющее число ролей играют "свои" артисты, и даже более того — две главные роли фильма, роли, ведущие основной конфликт произведения... Смелость и риск режиссера вполне оправдали себя... За редким исключением, все кадры фильма... решены интересно, оригинально, со вкусом, чувствуется активное творческое участие оператора... Динамика фильма, его напряжение созданы не только монтажом, чередованием эпизодов, актерским исполнением, они заключены в самой съемке кадров благодаря движению камеры... Фильм кинематографичен. Такое утверждение может показаться несколько странным, как будто бывают фильмы, лишенные этого качества. Да, бывают! Вспомните хотя бы фильмы-спектакли, вспомните те фильмы, которые легко можно было бы разбить на акты и явления, где не использованы все специфические особенности кино" (Вишкарев Б. "Часы остановились в полночь" // СБ. 8.III.1959).

"...Звычайна героямі такіх твораў з'яўляюцца разведчыкі, чэкісты — словам, людзі, мужнасць і гераізм якіх абумоўліваюцца ўжо самой іх прафесіяй... Не тое ў [гэтым] фільме... Яго героямі — і гэта ствральнікі карціны ўсяляк падкрэсліваюць — з'яўляюцца людзі самыя звычайныя, якія толькі па волі лёсу трапілі ў незвычайныя ўмовы. Подзвіг робіцца імі не таму, што іх да подзвігу рыхтавалі, давалі ім спецыяльнае заданне, — подзвіг робіцца імі па закліку сэрца, па пачуццю абавязку перад народам... [Хаця], прагледзеўшы фільм, усё-такі не адчуваеш, што народная расплата чакала Каўніца непазбежна, абавязкова. Правільней, больш-менш адчуваеш гэта... па вобразу самога Каўніца... Д.Арлоў падкрэслівае ў гэтым вобразе асуджанасць, боязь расплаты за зробленыя злачынствы... Што ж датычыць дзеянняў партызан, то... гібель Каўніца — у пэўнай ступені выпадковасць, удача... Вельмі спакуслівымі былі, відаць, для пастаноўшчыка і некаторыя прыёмы невысокіх па якасці дэтэктываў. Так, нельга аднесці да ўдачы фільма непераканаўчыя эпізоды, у якіх Рыдэль спрабуе выдаць сябе за камуніста. Ды і Ганна Чорная прыходзіць на сустрэчу з ім нейкай таннай авантурысткай, якіх мы сустракалі ў іншых фільмах... Добра, што падобных эпізодаў у фільме нямнога. Праўдзівы рэалістычны паказ складанай і цяжкай барацьбы народных мсціўцаў, небяспечных умоў іх змагання з'яўляецца ў карціне вызначаючым" (Мехаў У. Подзвіг робяць простыя людзі // ЧЗ. 5.III.1959).

"Сценарий фильма... писали словно два разных человека. Первый писал о философии подвига, о светлом мировоззрении советских людей, не согнувшихся под гнетом фашистской оккупации, борющихся и побеждающих. Первый старался найти наиболее точное образное выражение событий и немало преуспел в этом: он насытил фильм превосходными деталями, диалогами и целыми эпизодами, могущими сделать честь любому произведению киноискусства. Другой, пытаясь обострить реальный героический сюжет, включает в фильм атрибуты, превращающие героику в детектив — случайные "роковые" знакомства, погони и т.п. Но... идейное содержание фильма как бы ломает детективную фабулу, поднимается над ней. Мы видим не механическое столкновение "действующих лиц", а столкновение мировоззрений — палаческого мировоззрения гитлеровцев и светлого, гуманного, торжествующего мировоззрения советских людей, воспитанных на передовых идеях века. Столкновение это происходит в жестокой борьбе. Фильм... непримирим, яростен. Тема непримиримости звучит и в ключевых его эпизодах, и в побочных... Мы должны поблагодарить белорусских кинематографистов за интересное, хотя и очень неровное произведение" (Викторов В. Столкновение характеров — столкновение мировоззрений // СК. 16.IV.1959).

"Авторы стремятся выявить закономерность, таящуюся

в цепи случайных, на первый взгляд, событий. Марина случайно попадает в дом Ганны, волей случая она проникает в особняк Кауница. Однако закономерно обусловлено вступление Марины, вчерашней советской школьницы, комсомолки, на путь подпольной борьбы... Попадая в различные драматические ситуации, нередко находясь на волосок от смерти, робкая вначале, тихая, застенчивая девушка становится опытным борцом... Всем художественным строем фильма авторы подчеркивают: гитлеровцы стремятся сломить волю людей к сопротивлению, действуя в атмосфере ненависти и ужаса. Подпольщики же опираются на народ, который верит им и стремится помочь... Сильное эмоциональное воздействие производит волнующая, задушевная песня, которую Марина вынуждена петь в доме Кауница. Эта песня не просто вставной концертный номер. Она выступает здесь как полноправный, органичный компонент драматургии... Несомненные достоинства фильма, которые заключались в правдивости и глубине трактовки центральных образов, в достоверности изображения героической борьбы партизан-подпольщиков, выдвинули [фильм] в число лучших произведений белорусского кино, посвященных Великой Отечественной войне" (ИБК. Т. 2. С. 145—146).

"В стилистике фильма... продолжились традиции таких лент, как "Подвиг разведчика", "Константин Заслонов"... Среди героев фильма с наибольшей полнотой разработан образ подпольщика Верховодько... Черты его характера проявляются в действии, в поступках. Менее удачен образ молодой партизанки Марины... Здесь сказалась неопытность артистки... игравшей первую крупную роль. Стремясь показать душевную красоту и моральную силу своей героини, она зачастую шла от внешних, довольно однообразных приемов" (ИСК. Т. 4. С. 174).

"З фільмаў "Канстанцін Заслонаў" і "Гадзіннік спыніўся апоўначы" пачаліся два асноўныя накірункі адраджэння і пасляваеннага развіцця беларускага кінематографа. Умоўна іх можна вызначыць так: з аднаго боку — аптымістычная ўзнёсласць у асэнсаванні рэальных фактаў і падзей трагічнай і адначасова гераічнай гісторыі народа; з другога — даследаванне і адлюстраванне маральна-псіхалагічных іх высноў... У шэрагу твораў савецкага кіно канца саракавых і пяцідзесятых гадоў [гэтыя] карціны... сталі ў кароткай тады шарэнзе твораў значных. А сітуацыя ў кіно ў той час была ўвогуле такая: малая колькасць карцін, дыктат кіруючых інстанцый, арыентацыя на пераможна-пафасны паказ мінулага і сучаснасці" (КіЛ. С. 17).

Библиография: Крупеня Я. "Гадзіннік спыніўся апоўначы" // ЛіМ. 4.III.1959; Сухоруков И. "Часы остановились в полночь" // Колх. правда. 3.IV.1959; Шалуповский В. Годы и люди // ИК. 1959. № 8. С. 97—103; ЭГН. С. 50—53.

A heroic drama based on a real fact — the assassination of the Hauptleiter of Belarus von Kube by the Minsk underground group in 1943. Directed by the famous Belarusian director N.Figurovski. Co-scriptwriter was the playwright A.Kuchar. Prize and honorary diplomas at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the characters of the heroes are psychologically authentic, even those of the enemies, especially Kaunitz; most of the parts including two leading parts are played by Belarusian actors which is exceptional for the "Belarusfilm" studio; the film is made with the help of cinematographic means which was not the case in the first post-war years; sometimes the authors make use of the techniques of low-quality detective films; the ideological contents (a clash of two world outlooks) break up the intrigue of the detective story; this is a continuation of the traditions of the films *The Scout's Heroic Deed* and *Konstantin Zaslonov*.

1959

ДЕВОЧКА ИЩЕТ ОТЦА (ДЗЯЎЧЫНКА ШУКАЕ БАЦЬКУ) (THE GIRL SEEKS HER FATHER) —обычн., цв., 9 ч., 2484 м, в/э 19.V.1959 г.

Сц. К.Губаревич, Е.Рысс; реж. **Лев Голуб**; оп. О.Авдеев, И.Пикман; худ. Ю.Булычев; комп. Ю.Бельзацкий, В.Оловников; звукооп. Н.Веденеев; худ.-грим. Р.Никитин; втор. реж. Н.Архангельский; монт. Е.Федорова. В ролях: А.Каменкова (Лена), В.Гуськов (Янка), Н.Бармин (батька Панас), В.Дорофеев (лесник), А.Егорова (Прасковья Ивановна), Е.Григорьев (фельдшер), К.Барташевич (немецкий комендант), Б.Кудрявцев (начальник полиции), Е.Полосин (староста); И.Шатило, Г.Мичурин, В.Уральский, Н.Гребешкова, В.Буевич, А.Румянцева, Г.Вовула, Н.Головин, Т.Бейнерович, Ю.Алифанов.

Детский приключенческий фильм.

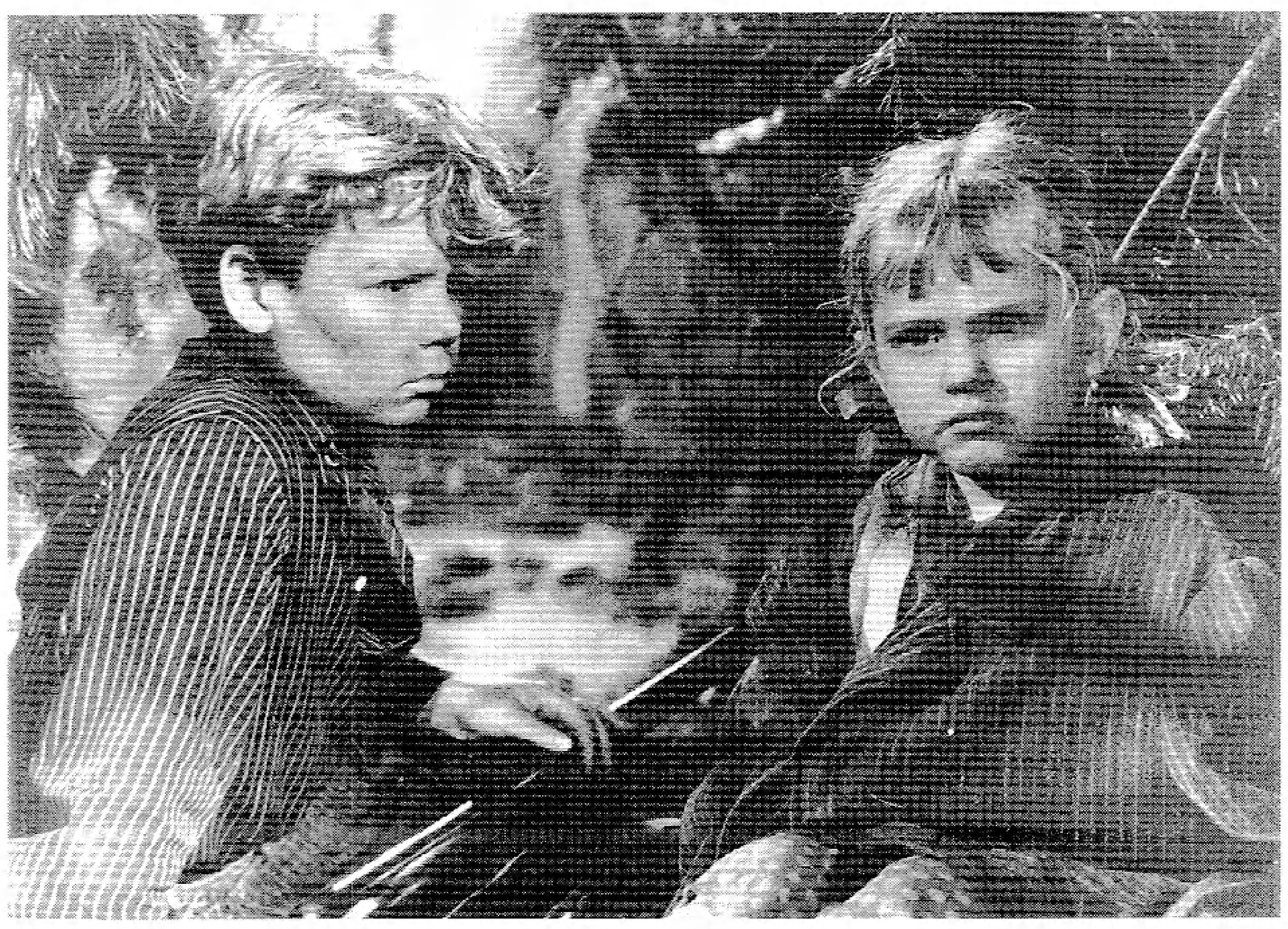
Вторая премия фильму, диплом и приз "Золотая пластина" Ю.Булычеву на II МКФ фильмов о семье в Виченце (Италия, 1965);

Спец. премия А.Каменковой за лучшее исполнение детской роли на II МКФ в Мар-дель-Плата (Аргентина, 1960);

Первая премия за лучший фильм для детей и юношества и Вторая премия Ю.Булычеву за лучшее художественное оформление на III ВКФ (Минск, 1960);

Премии Л.Голубу за лучшую режиссуру, К.Губаревичу и Е.Рыссу за лучший сценарий, Н.Веденееву за запись музыки и шумов, похвальные отзывы Ю.Бельзацкому и В.Оловникову на II КФ республик Прибалтики и Белоруссии (Рига, 1960).

В начале Великой Отечественной войны во время бомбежки на дороге гибнет мать маленькой Леночки. Ее подбирает лесник и приводит в свою затерявшуюся в чаще избу, где живет с внуком Янкой. В сумочке матери он находит фотографию семьи и паспорт, откуда узнает фамилию девочки (Микулич) и адрес (она из районного города Запольска). В районе успешно действует партизанский отряд батьки Панаса. Фашисты обещают за его голову большую награду. Немецкий комендант Запольска Гюнтер узнает, что батька Панас — бывший секретарь райкома Микулич, — и приказывает начальнику полиции Булаю устроить в его доме засаду. В нее и попадает лесник. Ему приходится везти полицейских в свою сторожку. Но по дороге он успевает передать предупреждение детям. Они убегают в лес. Прикрывая их, лесник гибнет. Дети уходят от погони. После доклада Булая Гюнтер приказывает взять в деревне заложников. В их число попадает Янка, пошедший за едой, но ему удается бежать. Однако заболевает Лена, и Янка приносит ее в деревню. Лену лечит фельдшер. Зашедший в избу староста узнает ее по фотографии, изъятой у лесника. Янка и фельдшер связывают его и едут с Леной на пароходе в Запольск. Освободившийся староста докладывает Булаю, и тот организует обыск парохода. Спасая детей, фельдшер попадает в руки фашистов. Дети с помощью местных ребят прячутся в городе. Гюнтер приказывает устроить облаву и собрать всех маленьких детей к комендатуре. Янка учит Лену назвать чужое имя. Но, когда Гюнтер показывает ей фотографию, она узнает папу, маму, себя. Янка разыскивает партизан и рассказывает о случившемся. В отряде планируется операция по освобождению заложников. Под видом захваченного в плен немецкого полковника батька Панас является к Гюнтеру, требует отдать дочь и вывести заложников к месту расстрела. За машиной батьки Панаса погоня. Ему удается уйти. Заложников освобождают находившиеся в засаде партизаны. Раненный в бою батька Панас зовет Лену, которая только теперь узнает отца. Батька Панас говорит ей о Янке: "Он нас никогда не оставит".



В.Гуськов — Янка, А.Каменкова — Лена

"Карціна прыкметная не толькі імклівасцю, дынамічнасцю развіцця дзеяння, але і цікавымі вобразамі маленькіх і дарослых герояў. У фільмах такога роду (прыгодніцкага плана) пры знешняй займальнасці часта слаба распрацоўваюцца характары дзеючых асоб. Аўтарам новай карціны ўдалося шчасліва пазбегнуць гэтага сур'ёзнага недахопу... Добрую палавіну поспеху карціне забяспечыла ўменне рэжысёра знайсці такую таленавітую выканаўцу, якой з'явілася Аня Камянкова. Прыродная абаяльнасць, шчырасць і непасрэднасць у выяўленні пачуццяў з самага пачатку забяспечылі ёй сімпатыі гледачоў. Ва ўсіх сцэнах фільма яе ігра на добрым узроўні... Карпатлівая, старанная работа рэжысёра з маленькай актрысай дала добрыя вынікі. Дакор аўтарам фільма ў адносінах да гэтага вобраза можна зрабіць толькі ў адным: у сваім любаванні непасрэднасцю пачуццяў і ўчынкаў гераіні яны часам губляюць меру, і любаванне пераходзіць у замілаванне, непатрэбнае сюсюканне... Нядрэнна справіўся з роллю ўнука лесніка Янкі, вернага памочніка і абаронцы Лены, вядомы ўжо гледачу па фільму "Міколка-паравоз" Вова Гуськоў. Не можа не застацца ў памяці з цеплынёй і сардэчнасцю намаляваны аўтарамі вобраз дзяўчынкі Нюшкі, якая замест "с" вымаўляе "ш"... Увесь прасякнуты гумарам, гэты вобраз з'яўляецца тым промнем, які прыносіць светлую, радасную ўсмешку ў змрочныя, поўныя драматызму падзеі твора... [Наогул] карціна вызначаецца добрым прафесіянальным узроўнем... Рэжысёр яшчэ раз прадэманстраваў сваё ўменне працаваць з маленькімі артыстамі, вырашаць разам з імі складаныя акцёрскія задачы... Фільм выхоўвае ў юнага пакалення любоў да Радзімы і нянавісць да яе ворагаў. А галоўнае — ён гнеўна асуджае вайну і ўсё, што з ёю звязана, што калечыць дзіцячыя душы" (Красінскі А. Фільм пачынае жыццё // Звязда. 3.IX.1959).

"История эта увлекательна и трогательна, мужественна и романтична... В ней мы узнаем... как отзывчиво и благородно сердце честного советского человека, как ни горе,

ни лишения не смогли убить в нем настоящей, щедрой доброты, как человек выручает другого из беды, зная, что рискует при этом жизнью. Героям нового фильма... искренне сочувствует и самый юный, и самый взрослый зритель. Фильм с интересом смотрят, с удовольствием обсуждают. И одно это говорит об его удаче и успехе. Фильм... третье произведение для детей старейшего мастера белорусского кино Л.Голуба. Зритель хорошо помнит героев прежних его картин "Дети партизана", "Миколка-паровоз", в создание которых Л.Голуб вложил большой режиссерский талант и вкус, показал себя художником, тонко чувствующим детскую душу, умеющим создать из самого трудного, "сырого" материала обаятельные, запоминающиеся детские образы. В фильме "Девочка ищет отца" режиссерский талант Л.Голуба проявился особенно ярко и целенаправленно... Л.Голуб — чуткий педагог, умеющий найти подход к детям, знающий способ увлечь их ролью, заставить жить ее жизнью, необыкновенно удачно использовал актерский талант пятилетней Ани Каменковой. И поэтому образ героини фильма Леночки получился очень убедительным и выпуклым. Героиня присутствует почти в каждом кадре фильма. По роли ей приходится и плакать и радоваться, изображать настоящий страх и ненависть. Даже для взрослого человека быть всюду естественным в такой роли не так-то просто. Но благодаря большой режиссерской работе и несомненным способностям Ани Каменковой образу Леночки всегда веришь... К сожалению, и по смысловой нагрузке, и по исполнению взрослые проигрывают по сравнению с юными героями фильма... Этих кричащих, суетливых, глупых фашистов, и этого хитрого, жестокого полицая-пьяницу, и омерзительного предателя мы видели уже не раз. Не раз нам приходилось видеть в приключенческих фильмах военной тематики, как партизаны смело и неожиданно появлялись прямо в центре немецкого логова. Все это, конечно, смотрится в общей ткани произведения с интересом и напряжением, но особой ценности и оригинальности фильму все же не придает. Вызывает недоумение и название фильма. Ведь все содержание его как раз опровергает главную мысль, заключенную в заглавии. Девочка и не думает искать отца, она уверена, что он в своей очередной командировке. Ведь фильм построен на том, что ищут именно девочку" (Степанова Е. Ребятишкам фильм понравился // ЗЮ. 10.IX.1959).

"...Фильм не кажется мне по-настоящему новым... Изобретательно развивая сюжет, авторы в целом добиваются живого и напряженного ритма картины. Маленькие герои... спасаются от погони, преодолевая опасности. И пусть порой кажется, что слишком неуловимы они. В этом есть хороший задор, отчаянная смелость, едкая насмешка над врагами, напоминающие гротесковый прием, который отыскал когда-то... И.Перестиани, снимая "Красных дьяволят"... Дети издали прислушиваются к бою... Монолог маленького героя передает гибель лесника ярче, драматичнее буквально показанной смерти. Именно здесь чувствуется новое: и свой материал и своя творческая манера. Поэтому и получаются характеры детей живыми, а ситуация — суровой и напряженной. Но, к сожалению, этого никак не скажешь о многих других эпизодах картины, о многих ее героях... Авторы как будто боятся, что зритель не поймет их замысла, и стараются "доразъяснить" его привычными, много раз испытанными средствами... Партизанский лагерь, засады, переодевания в немецкую форму, назойливо повторяющийся прием "опаздывающей погони"... все это в лучшем случае традиционные... давно ставшие шаблонными сюжетные повороты... Поэтому-то и возникает чувство неудовлетворенности" (Зоркий А. "Девочка ищет отца" // СЭ. 1959. № 19. С. 2).

"...Тема партизанской борьбы раскрывается в нем [фильме] по-новому, своеобразно... История Леночки позволила авторам показать самоотверженность советских людей, раскрыть замечательные их качества — патриотизм, душевную чуткость, верность долгу, стойкость, упорство в осуществлении того, что подсказывает им совесть. Правдивы, эмоционально насыщены сцены, показывающие, как Янка и Лена пробираются через лес. Здесь найдена большая правда переживаний юных героев, правда характеров. Интересно решен эпизод допроса всех четырехлетних девочек на площади, где Лена не смогла, как учил ее Янка, назвать себя Катей. Волнуют эпизоды в оккупированном городке... Фильм по праву завоевал симпатии аудитории. Но он не лишен и недостатков: упрощены образы врагов, есть элементы надуманности в отдельных эпизодах" (Эрштрем А. Прибалтийская киновесна // ИК. 1960. № 5. С. 111—114).

"[Этот фильм] знают зрители около трех десятков зарубежных стран... Сценаристы... подняли благодарную тему, а режиссер... и артисты... достойно воплотили ее на экране. Великолепна в фильме детвора. Приключения Лены и Янки... волнуют до слез... Маленькие артисты настолько непосредственны, милы и забавны перед кинокамерой, что их нельзя не полюбить... Фильм хорошо снят... Радуют глаз милые сердцу пейзажи белорусской земли... То широко напевная, то сдержанно тревожная, она [музыка] помогает зрителю глубже вникнуть в суть происходящих на экране событий, лучше понять душу героев... "Девочка ищет отца" — удача нашего кино" (Рошаль Г. Герои, которых нельзя не полюбить // СК. 21.V.1960).

"Фильм... повествует о событиях... войны... Однако в этой поистине драматической картине юмор — органическое качество повествования. Название фильма несколько неточно выражает его содержание. Фильм рассказывает не о том, как девочка ищет отца, а о том, как девочку... спасает главный герой фильма — внук лесника мальчик Янко. Большая и гуманная тема патриотизма, высокого морального долга человека перед Родиной выражена в этом произведении для детей в ярко эмоциональной форме. В фильме много трагичного — он даже начинается со смерти. Вместе с тем авторы повествуют о красоте человеческого подвига, о духовном богатстве советских людей, и это делает картину оптимистической... Пятилетняя Лена, еще не очень понимает, что делают вокруг нее люди. Она доверчива, так как выросла в обществе, где не обижают детей. Ее поведение естественно и просто... В ее характере ясно видны черты ребенка, воспитанного в советском обществе... В фильме много эпизодических, но запоминающихся образов людей — участников спасения девочки... Но ни в одном из эпизодов авторы не подчеркивают, что поступки их персонажей носят какой-то особый, героический характер... Особое ощущение подлинности происходящего возникает в результате того, что найден точный тон повествования, что принципиально верно основное сюжетное решение... Янко... сам даже и не понимает, что он совершает героический поступок. Так же поступил бы на его месте другой советский мальчик, если бы был таким же ловким, находчивым и смелым. Его поведение — не единая цепь правильных и героических поступков; как это бывает и в жизни, трагическое и смешное порой находятся рядом. В фильме много сцен юмористического плана. И это помогает ощутить жизненную правду происходящего. Ведь трудно представить ребенка, который бы в самых невероятных жизненных обстоятельствах не нашел возможности посмеяться или позабавиться. Юмор рождается в картине так же естественно, как и проявления героизма" (Парамонова К. В зрительном зале — дети. М., 1967. С. 154 — 155).

"...Незамысловатый сюжет получил... интересное воплощение. Сценаристы построили действие остро, занимательно, наполнив его самыми неожиданными перипетиями из жизни маленькой героини... Фильм имел большую популярность не только у детей, но и у взрослых, демонстрировался более чем в сорока зарубежных странах" (ИБК. Т. 2. С. 89—91).

Библиография: Крупеня Я. Для дарослых і маленькіх // ЧЗ. 24.V.1959; Литвин А. "Девочка ищет отца" // СБ. 11.X.1959; Красінскі А. Мастак — лі-

рык // ЛіМ. 29.V.1964; Михаевич М. Волшебники не стареют // СБ. 1.X.1974; Резник И. Жизнь посвятить... // ЗЮ. 1.X.1974; ИСК. Т. 4. С. 169 — 170; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52 — 55; КіЛ. С. 35 — 36.

A children's adventure film about a small girl, the daughter of a guerilla commander, in the first months of the Great Patriotic War. Directed by L.Golub, a master of children's films. Co-scriptwriter was the playwright K.Gubarevich. Prizes at the All-Union, regional and international film festivals.

REVIEWS: in addition to the dynamism of the action the film is remarkable for the deep penetration into the nature of the characters which is rare in adventure films; to a great extent, the success of the film depends on the acting of Anya Kamenkova with her natural charm and spontaneity; Golub is a sensitive educator: adult actors are incomparable with children; there is an oversimplification of the characters of the enemies as well as far-fetched elements; the film was shown in over 40 countries of the world.

ЛЮБОВЬЮ НАДО ДОРОЖИТЬ (КАХАННЕМ ТРЭБА ДАРАЖЫЦЬ) (TREASURE YOUR LOVE)

—обычн., ч/б, 9 ч., 2347 м, в/э 26.I.1960 г.

Др. назв. "Как много девушек хороших", "Случилась такая история".

Сц. М.Березко, С.Сплошнов; реж. **Сергей Сплошнов**; оп. О.Авдеев; худ. Е.Ганкин; комп. Ю.Семеняко, Ю.Бельзацкий; текст песен Н.Глейзарова; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. М.Бодренникова. В ролях: Н.Иванова (Катя), Э.Бредун (Степан), З.Асмолова (Тамара), И.Будкевич (Зина), М.Крепкогорская (Полина), А.Адоскин (Костя), Т.Алексеева (Тоня), Ф.Шмаков (Антон Иванович), П.Молчанов (Рыжиков), В.Кравченко (Фрося), Е.Полосин (вахтер), Б.Щербаков (Яша), Ю.Галкин (Вадим), К.Сорокин (Платон Васильевич); Ю.Сидоров, Г.Юматов, И.Шатилло, А.Кочеткова, А.Барановский.

Мелодрама.

В общежитии камвольного комбината молодые работницы Катя, Полина и Тамара собираются на первомайскую демонстрацию. Приходит жених Кати — рабочий-строитель Степан, недавно демобилизованный. В Степана влюблена четвертая девушка, живущая в комнате, — Зина. Она пытается отбить его, но напрасно. Катя дарит Степану баян. Все, кроме Зины, уходят на демонстрацию. Появляются ее знакомые Яша (в него она была влюблена, из-за него стала воровать с комбината нитки) и Вадим. Они заставляют Зину продолжать воровать, а чтобы отвести от нее подозрения, без ее ведома прячут часть ниток под одну из кроватей. Катя и Степан подают заявление в загс. Он дарит ей золотое кольцо. Девушки готовят Кате свадебное платье, а комсорг Костя отдает свой ордер на квартиру. Приезжает отец Тамары Платон Васильевич, убежденный, что дочка учится в театральном институте. Девушки пытаются скрыть от него правду. Неожиданно приходит санитарная комиссия во главе с комендантом общежития Фросей и находит нитки под кроватью у Кати. Девушки не верят в ее виновность (она передовик, честный и добрый человек) и подозревают Зину. Новый директор Рыжиков, не знающий людей на комбинате, отстраняет Катю от работы. Степан, узнав о случившемся, приносит в ее отсутствие баян. Оскорбленная Катя возвращает ему кольцо, дает пощечину и, собрав вещи, уходит из общежития. В это время друзья на комсомольском собрании борются за ее честное имя. Активнее всех выступает Полина. Рыжиков разрешает восстановить Катю на работе. После собрания мастер Антон Иванович, которому давно нравится Полина, делает ей предложение. Платон Васильевич становится свидетелем документальных киносъемок на комбинате, в том числе и Тамары как "настоящей артистки" своего дела, и примиряется с ее выбором. Катя приезжает в небольшой город к тете, но та уехала на целину. Случайно встреченная девушка Тоня, оказывающаяся секретарем райкома комсомола, помогает ей: устраивает на стройку и берет жить к себе. По фотографии Кати в газете (она и здесь становится передовиком) ее находят друзья и приезжают за ней. Зина рассказывает Степану правду. Преследующие ее Яша и Вадим вступают с ним в драку. Милиция задерживает их. Степан едет искать Катю и видит ее с друзьями в окне встречного поезда. Он возвращается в Минск. Полина вышла замуж за Антона Ивановича. Степан вновь встречает Катю у проходной, просит прощения. Она говорит: "Считай, что мы только-только познакомились".



Э.Бредун — Степан, Н.Иванова — Катя

"...Фільм з'яўляецца буйным крокам... назад ад таго, што ўжо зроблена беларускімі кінематаграфістамі. Праўда, фільм карыстаецца поспехам сярод некаторай часткі гледачоў. Але ж тая частка гледачоў, якая разглядае кіно не як забаву, а як вялікае мастацтва, абураецца... Перад намі "класічны" ўзор імітацыі, падробкі пад сапраўднае мастацтва, а не само мастацтва... Чаму ж замест сур'ёзнай размовы аб каханні атрымалася нейкая неперакананаўчая, беспраблемная, штучная меладрама?.. Аўтары, відаць, лічаць, што каханне выпрабоўваецца толькі надзвычайнымі здарэннямі, у якіх абавязкова павінен прысутнічаць крымінальна-дэтэктыўны элемент. Такія меркаванні абумовілі тое, што ў карціне няма характараў, вобразаў, яна пабудавана на чаргаванні наіўна вытлумачаных падзей, прычым падзей, якія вынікаюць не з логікі чалавечых паводзін, а з сюжэтнага задання... Густ гледача, густ нашай моладзі, якая прагна шукае адказу на складаныя пытанні жыцця, якая чакае глыбокай і вялікай размовы аб каханні, нельга псаваць меладраматычнымі гісторыйкамі... якія шыты белымі ніткамі" (Тарас В. Давер'ем гледача трэба даражыць! // Звязда. 7.II.1960).

"Загаловак сцвярджае, што фільм прысвечаны каханню. Але праз розныя перыпетыі карціны каханне цягнецца тоненькай нітачкай, якая вось-вось абарвецца. Часам

аўтары... зусім заводзяць дзеянне ўбок, ускладняюць яго пабочнымі, нежыццёвымі дэталямі. І гледачу пачынае здавацца, што Каця, Сцяпан і іх каханне таксама не асноўнае ў фільме... Вельмі цяжка прыняць вобраз бацькі Тамары... Мы прывыклі смяяцца, калі бачым на экране Сарокіна. А ў ролі загадчыка аптэкі ён выклікае не смех, а нейкую няёмкасць... Цяжка прыняць вобразы стыляг. Яны ў фільме традыцыйныя, утрыраваныя і таму вельмі прымітыўныя... Стылягі, якіх можна ўбачыць на праспекце, больш "каларытныя", а таму і больш агідныя. Паклаўшы ў аснову твора выпадак, які, магчыма, і мог мець месца ў жыцці, стваральнікі фільма паступова разгубілі ўсю праўду жыцця" (Кузняцова В. Глядач выказвае меркаванне // ЧЗ. 10.ІІ.1960).

"...В угоду надуманной фабуле создатели фильма жертвуют правдой жизни. И даже любовь, та самая любовь, которой авторы так настойчиво рекомендуют дорожить, не просветляет героев, не делает их ни добрее, ни прозорливее... [Впрочем] любви ведь в картине и не было. Были подвенечный наряд, обручальное колечко и нравоучительные сентенции — словом, все аксессуары добропорядочного чувства, все, кроме самого чувства, того настоящего и большого, которое стоило бы так пышно оформлять. Оно и не могло возникнуть, ибо в фильме не было людей, на него способных. Были какие-то скучные, неумные существа, убого и нескладно живущие. Им не то что любить, им говорить-то друг с другом не о чем — нет у них ни душевной близости, ни общих интересов... Впечатление такое, что герои эти безнадежно отстали от жизни... возводя пустячные инциденты до высоты философского вопроса и выдавая свою ограниченность, свое умственное убожество за знание жизни... Скитаются они по свету уже давно, с тех незапамятных времен, когда им отлично жилось в уютных бульварных выпусках. Там бы и закончили они свой век, если бы не иные из наших авторов. Они вытащили на свет старых персонажей, принарядили их и храбро выдали за современников. Что из того, что это явная спекуляция? Спекуляция на приметах времени, на признаках больших явлений, которые тем самым треплются и опошляются. Спекуляция на доверии зрителя, на его добросердечии" (Патрикеева И. Превращения темы // СК. 27.II.1960).

"У авторов подобного рода произведений нет настоящего знания жизни, следовательно, нет и настоящих, полнокровных характеров. А раз нет первого и второго — не будет и настоящих серьезных конфликтов. Ну, а нет конфликтов —надо придумать им замену. И в ход идут заимствованные из старых литературных источников всевозможные недоразумения. А как раз особенность водевиля и заключается в том, что конфликт, присущий драме, в нем заменен недоразумением: молодожены ссорятся из-за пустяка, честную девушку по ошибке принимают за воровку... Так в новом виде появляется наша старая недобрая знакомая —бесконфликтность. "Водевили с рыданиями" не только бессмысленны, но и вредны, ибо обычно честный водевиль, посмешив нас, ни на что особое не претендует. А эти претендуют. Одни — на "психологическую драму", другие — на "эпическое полотно"... Огромная, сложная наша жизнь... втискивается в картонные рамки примитива" (Орлов В. Водевиль с рыданием // ИК. 1960. № 3. С. 70—73).

"Чтобы заставить зрителя серьезно поверить в происходящее, в фильме используется ряд кинемато-графических приемов, с помощью которых... нагнетается необходимое для данной ситуации настроение... [Но] психологическая атака явно не удалась, и зритель равнодушно взирает на мучительные переживания героя, заранее зная, что все обойдется... Бедность жизненного материала, наблюдений, отсутствие правдивого конфликта заставляют авторов фильма обращаться к помощи эффектов. Так на экране появляются картины драки на рельсах в свете прожекторов быстро приближающегося паровоза, уличной катастрофы" (Чанин В. Правда искусства // ЗЮ. 15.III.1960).

"...Сам конфликт, и пути, которыми он разрешается, и, наконец, нравственные критерии, определяющие поведение молодых героев, удивительно архаичны. О чем, по замыслу авторов... фильм? Очевидно, о честности, о доверии, которые в нашем социалистическом обществе являются основой взаимоотношений людей, о готовности коллектива прийти на помощь оступившемуся или попавшему в беду товарищу... Но давайте на минуту задумаемся: стоит ли нам, зрителям, неумеренно радоваться и умиляться по поводу того весьма скромного факта, что лучшая ткачиха и комсомолка действительно оказалась честным человеком, а не мелкой воровкой?.. Ведь, по существу, поспешное и непродуманное увольнение героини, которая еще вчера была "гордостью комбината", является возмутительным и недопустимым в дни, когда даже людям, действительно совершившим антиобщественные поступки, оказывается доверие и помощь коллектива. Между тем ни сама Катя, ни ее друзья, видимо, не чувствуют себя оскорбленными "сверхбдительностью", проявленной администрацией... Заключено ли в таком решении вопроса представление о гордости и человеческом достоинстве, свойственных молодым советским рабочим? Получили ли герои фильма возможность действовать, мыслить и чувствовать в соответствии с подлинными законами и логикой жизни?" (Зусева Р. Под видом нового // ИК. 1960. № 6. С. 29—30).

"...Найдя жизненно важную коллизию, [авторы] не сумели ее проанализировать, раскрыть во всей сложности. Конфликт снимается очень быстро, без усилий со стороны героев, действующих в сентиментальной обстановке... Одной заявки на конфликт мало, — нужно было столкнуть яркие характеры, помочь понять движущие ими мотивы" (Кладо Н. Радости и огорчения // СЭ. 1960. № 7. С. 4—5).

"Иные кинематографисты полагают, что зритель приходит в зал только для того, чтобы получить инструкции, как поступить в том или ином конкретном случае. Бывает, что вся "мораль" такого фильма-инструкции, фильма-назидания заключена в одной, весьма неоригинальной мысли... Никто не станет спорить с тем, что любовью надо дорожить. Мало того, эту мысль вполне можно пропагандировать в искусстве (скажем, один из выводов пьесы "Отелло" Шекспира можно сформулировать именно таким образом). Все зависит от того, в какой форме подать свою мысль. Нарочитость изложения, торопливость в выводах, стремление поставить все точки над "i", подвести за зрителя все итоги так, чтобы ему не над чем было задуматься по выходе из зала, — все это приводит к плохим результатам" (Вартанов А. Добрая Фея или Злой Джин? // СЭ. 1962. № 23. С. 14—15).

"Во второй половине 50-х годов в советском киноискусстве все более важное место начала занимать морально-этическая тема... К сожалению, белорусским кинематографистам в [ее] разработке... в основном пришлось испытать горечь неудач... Примитивности сюжета [этого фильма] соответствовала... примитивная, косноязычная речь героев... В трудном положении оказались... артисты, поскольку заданность характеров героев была ясна зрителям с первых кадров" (ИБК. Т. 2. С. 60—63).

Библиография: Игнатьева Н. Стоило ли тревожить музу? // ЛГ. 26.XII.1959; Рэзнік І. Размова аб кінафільме // ЛіМ. 13.II.1960; Маркова Ф. Обходя главное // Труд. 17.II.1960; ИСК. Т. 4. С. 168.

A melodrama about a young female worker of a textile factory who is unjustly accused of robbery. Co-scriptwriter was M.Berezko. REVIEWS: an artificial melodrama with a compulsory detective element; the film contains no serious conflict, plot development is based on numerous misunderstandigs; this is an example of the lack of conflict typical of the films of that period; it is an instruction film, a film of exhortation containing banal morality.

СТРОГАЯ ЖЕНЩИНА (СТРОГАЯ ЖАНЧЫНА) (A STRICT WOMAN) — обычн., ч/б, 9 ч., 2395 м, в/э 26.X.1959 г.

Сц. М.Блистинов; реж. **Иосиф Шульман**; оп. Г.Вдовенков; худ. В.Белоусов; комп. Д.Лукас; текст песен М.Лужанин; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. П.Василевский; монт. М.Бодренникова. В ролях: О.Хорькова (Христина), Г.Глебов (Жилинка), И.Жеваго (Шульга), А.Денисова (Степанида), Ю.Белов (Семен), И.Выходцева (Юлька), К.Скоробогатов (Кузьма), Е.Максимова (Домна), Л.Кмит (Платон), П.Пекур (Иван Матвеевич), А.Кистов (Николай Иванович), Г.Гумилевский (Кондрат), В.Ананьина (Марийка); С.Станюта, В.Тягушев, Б.Брылеев, Б.Кудрявцев, Т.Завьялова.

Социально-психологическая драма.

Председатель сельсовета Христина Жалюк на праздничном вечере в честь 40-летия БССР встречается с первым председателем местного Совета, а теперь академиком, Николаем Ивановичем и рассказывает ему о своей судьбе... Она рано вышла замуж, муж погиб на фронте, партизанила, после войны жила с дочерью и свекром Кузьмой, была звеньевой, бригадиром. Недовольные работой председателя сельсовета Шульги, колхозники выбирают вместо него Христину. Шульга уезжает и с помощью фронтового дружка устраивается в райсовет. За самогоноварение Христина штрафует тетку Шульги Степаниду, сын которой Семен "сохнет" по дочке Христины. Но Юлька, хоть и любит его, не хочет встречаться с ним, поскольку Семен спекулирует на базаре самогонкой. Сложные отношения у Христины и с председателем колхоза Жилинкой. Она обнаруживает в его с Шульгой отчетах подтасовки. Неожиданно приходит письмо от мужа, который, оказывается, не погиб, а остался после госпиталя на севере, жизнь у него не заладилась и он хочет вернуться. Старый учитель Иван Матвеевич советует Христине не рассказывать пока об этом никому. В заботах и делах она старается забыть свое горе. Заболевает колхозный механик, и Христина просит помочь Семена, у которого золотые руки. Семен с радостью берется за работу. Он порывает с матерью, совсем обезумевшей от жадности. Платон, секретарь сельсовета, сочувствуя Христине, рассказывает ей о сути махинаций Жилинки и Шульги, получавших завышенные урожаи, сея коноплю вместо кукурузы. Христина обращается в райсовет. Но разбираться приезжает почувствовавший угрозу Шульга. Ему случайно удается прочесть письмо мужа Христины. Поскольку она отказывается замять дело, Шульга убеждает председателя райсовета, что в деревне склока, что Христина берет взятки (хитрая Степанида подсунула деду Кузьме своего петуха), и рассказывает о том, что она получала пенсию за живого мужа. Председатель райсовета сам приезжает в деревню. На собрании Шульга выступает против Христины, но колхозники поддерживают ее. Жилинка признается в своих ошибках... После возвращения Семена из армии происходит их свадьба с Юлькой, и Христина сама регистрирует их брак.



Л.Кмит — Платон, О. Хорькова — Христина

"...Ёсць у фільме недахопы, якія пазбаўляюць яго вельмі неабходных якасцей — дынамікі дзеяння, усхваляванасці, яркасці і глыбіні чалавечых характараў. Бадай што галоўны недахоп — вельмі ўмоўны сюжэт, у аснову якога лягла не тая ці іншая значная падзея ў жыцці герояў, а проста біяграфія гераіні, прычым біяграфія даволі звычайная (прынамсі так паказана ў фільме). Кідаецца ў вочы адсутнасць у творы вострага канфлікту — той агульнай плыні, якая праходзіла б праз усё дзеянне, уцягвала б у сябе ўсіх герояў. Канфлікт, які намячаўся ўпачатку, таксама не прывёў да вострага сутыкнення характараў, у якім героі маглі б праявіць свае чалавечыя якасці... Многія эпізоды не толькі не характарызуюць герояў, але наогул нічога не гавораць гледачу... Псуе ўражанне і тое, што дзея адбываецца часцей за ўсё ў кабінетах і хатах. Зрэдку героі паказваюцца на вуліцах ці ў полі, але і тады карціны прыроды вельмі пахмурныя, шэрыя. А дзея ж адбываецца на Палессі, і маляўнічыя, своеасаблівыя палескія краявіды маглі б значна ўпрыгожыць фільм, стаць добрым дадатковым сродкам мастацкага адлюстравання жыцця" (Шаўня А. "Строгая жанчына" // ЛіМ. 4.XI.1959).

"Бегут кадры фильма, но зритель остается безучастным к событиям... Рыхлость сценария, отбор не основных эпизодов жизни героев привели к тому, что о самой "строгой женщине" — Христине — мы узнаем весьма немногое. Но и это немногое нам рассказали, а не показали... Лишь обаяние талантливой актрисы О.Хорьковой несколько исправляет общее впечатление... В фильме встречаются персонажи, давно знакомые нам по другим произведениям... Пора отказаться и от трафаретных постановок шумных полек, ибо не они раскрывают прекрасные черты сельской молодежи... Еще раз подтверждена истина, что без хорошего киносценария даже при сильном составе исполнителей трудно создать высокохудожественное произведение" (Караичев Л. Путем проторенным // ЗЮ. 25.XI.1959).

"Героиня фильма — добрая, умная и решительная... имеет как будто бы все права на нашу симпатию и уважение. Ее путь глубоко типичен для нашего времени. И тем не менее... Рассказ о жизни и работе Христины полон скороговорок, неоправданных переходов от одной темы к другой. Вместо пристального и бережного внимания к душе героини мы видим разрозненные, иллюстративные сцены, слабо связанные друг с другом... Но если зритель не понимает, чем вызваны настроения героини, то недоверие не оставляет его, как бы эмоционально ни передавала актриса... душевное состояние Христины... Да, Юлька и Семен, равно как и Степанида, — ...живые и ясные персонажи, но ведь... фильм должен был рассказать нам в первую очередь... о "строгой женщине"... о ее трудовом подвиге, о нитях, связывающих скромного председателя сельского Совета со всеми звеньями колхозной жизни. А именно это и оказалось самым слабым и самым неубедительным в фильме" (Зусева Р. Строгая женщина // СЭ. 1959. № 22. С. 4).

"Не будем ссылаться на историю советского кино и ставить фильму... в упрек то, что его героиня идет путем, по которому уже прошла Александра Соколова в фильме "Член правительства"... Авторы [нового] фильма отказались искать и развивать конфликт там, где он мог дать наибольшее внутреннее напряжение, в котором с

убеждающей нас рельефностью раскрылась бы правда человеческих характеров. Они повели нас по линии наименьшего сопротивления, подставив вместо могущего стать действительно драматическим столкновения Христины и Жилинки мелодраматическую и довольно неубедительную историю клеветы на Христину... Сюжет и характер в этом фильме плохо связаны между собой, и самый сюжет развивается (если только это слово применимо к тому, что происходит на экране) в одном бытовом плане, без сколько-нибудь серьезной попытки идейно осмыслить события... Здесь торжествует та иллюстративность, в которой правдивы только частности, детали, а целое лишено могучей, окрыляющей силы поэзии, больших чувств и страстей... [Авторы] не разрабатывают сюжет вглубь, они просто прибавляют эпизоды. Кстати, почему в разных сценах, в разных фильмах мы видим почти один и тот же отрицательный образ?.. Все эти персонажи скроены и сложены по одному шаблону, по одной схеме, словно их "заготовили" в одной мастерской сценариев" (Кузнецова И., Залесский В. Завязка и продолжение // ИК. 1959. № 11. С. 72—78).

"...Частичные достижения в создании конкретных человеческих характеров, которыми примечательна картина "Счастье надо беречь", режиссеру... не удалось развить в своей следующей работе... Образ колхозницы Христины... которая самоотверженной работой завоевывает уважение народа и становится председателем сельского Совета, не получился, как было задумано, масштабным и ярким. Главное место заняла в фильме история неудачно сложившейся личной жизни Христины... В картине навязчиво звучали мотивы одиночества и жертвенности" (ИСК. Т. 4. С. 169).

Библиография: Леонов Е. Фильм о тружениках села // СБ. 17.IX.1958; Кречетова Р. "Строгая женщина" // СК. 25.IX.1958; Данилов В. Но причем тут невеста? // СК. 20.X.1959; Вішкароў Б. Героі ў жыцці і на экране // Звязда. 10.XII.1959; ИБК. Т. 2. С. 55—56.

A social psychological drama about the fate of a woman, head of the local village council. REVIEWS: the plot is not really convincing, it is based on a rather banal biography of the heroine, there is no sharp conflict; the heroine's life reminds that of Alexandra Sokolova from the film *Member of the Government*; the film obtrusively dealt with the motives of loneliness and victimization.

ВЕСЕННИЕ ГРОЗЫ (ВЕСНАВЫЯ НАВАЛЬНІЦЫ) (SPRING THUNDERSTORMS) — обычн., 9 ч., ч/б, 2571 м, в/э 5.VIII.1960 г.

Др. назв. *Spring Storms.*

Сц. и реж. **Николай Фигуровский**; оп. В.Окулич; худ. Б.Богомолов; комп. В.Оловников; текст песен А.Русака; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. В.Масленников; худ.-грим. Б.Егоров, Г.Егорова; монт. Е.Аксененко. В ролях: Р.Гладунко (Ольга), Е.Козырева (Галина), Н.Малишевский (Виктор), Д.Орлов (Ковалев), А.Адоскин (Зайчук), Т.Трушина (Боровская), Л.Рахленко (профессор), Е.Карнаухов (иностранный ученый), Ю.Сидоров (Костя), А.Бурцев (Вася), М.Зинкевич (Валентина), Л.Свинцицкая (Люба), В.Светлов (помреж); Н.Парфенов, С.Цейц, Т.Макарова, Г.Глебко.

Мелодрама.

Летом 1945 года в родной город из фашистской неволи возвращается молодая женщина Ольга. Она разыскивает мужа, с которым рассталась в начале войны. Но он, молодой талантливый ученый-математик Виктор Бороздин, считая Ольгу погибшей, уже женился на другой. Со второй женой Галиной его связывает прочно налаженная жизнь и совместная работа. Ольга решает уйти из жизни Виктора. Она идет работать администратором в плавучий эстрадный театр. Руководитель театра Ковалев и певица Боровская помогают ей вновь выйти на сцену (до войны Ольга училась пению в консерватории). Судьба вновь сталкивает ее с Виктором. Они начинают встречаться. Виктор оставляет ради нее жену, забрасывает работу. Но счастья нет. Оба испытывают вину перед Галиной и неудовлетворенность. Ольга находит в себе силы порвать с Виктором, хотя уже ждет от него ребенка. Ей помогает Ковалев. Проходит десять лет. Виктор и Галина завершили свою научную работу, сделали выдающееся открытие. Дом Ковалева, который, к сожалению, уже ушел из жизни, стал родным для Ольги. У нее растет дочь. Она стала известной эстрадной певицей. Встретив Виктора, она понимает, что все прошло и главное — отдавать себя людям в песне, как она говорит старому другу Зайчуку.



Д.Орлов — Ковалев, Р.Гладунко — Ольга

"Была ли возможна в жизни подобная коллизия? Несомненно, и художник вправе обратиться к ней, но для того, чтобы показать, какие сокровища души и ума проявляют герои фильма в трагической ситуации... Предложенные автором драматические решения чужды всему духу нашего искусства и нашей морали... Автор настойчиво проводит в своем сценарии мысль о том, что страдание и горе являются плодотворной средой для проявления человеческих талантов... Каждый из героев сценария, сколько-нибудь удачно и по праву причастный к творчеству, несчастен... Нет нужды говорить о том, что подобная концепция в корне расходится со свойственным советскому человеку представлением о гармонической личности и наиболее благоприятных условиях для ее всестороннего развития... Как это ни странно и ни противоестественно (поскольку речь идет о произведении художника, живущего и работающего в наши дни), есть в комплексе нравственных представлений автора нечто, что заставляет нас вспомнить о давно забытых эстетических и идейных позициях западного декаданса. В рассуждениях сценариста мы неожиданно для себя улавливаем отголоски враждебной гуманизму уайльдовской теории Красоты как Абсолюта... Кинематографическое прочтение если и отличается от своей литературной первоосновы, то только в худшую сторону. Тяжкая жизненная ситуация оказалась в фильме размененной на мелодраматический рассказ о "роковом треугольнике", воскрешающий в памяти дух и стиль незабвенных литературных приложений к дореволюционной "Ниве", а страдания героев — те самые страдания, на которых автор и режиссер фильма выстраивал в сценарии свои концепции, — на экране превратились в жалкое нытье... Трудно решить, чего в данном фильме больше — безвкусицы, эмоциональной безграмотности или самой банальной мещанской вульгарности, беспомощных претензий на глубокомыслие или стремления к пошлой "красивости" в духе дореволюционной "Золотой серии" (Зусева Р. Под видом нового // ИК. № 6. С. 30—31).

"Уся сітуацыя, кінематаграфічная, калі можна так сказаць, пабудова фільма — усё гэта адразу выклікае ў гледача пэўную напружанасць і зацікаўленасць. Больш таго, з самага пачатку адчуваецца заяўка на штосьці сур'ёзнае і значнае, вартае глыбокага роздуму і чалавечага спачування. Здаецца, што тут абыдзецца без шаблона і штампа... Але, на жаль, расчараванне наступае даволі хутка... Аўтары фільма паставілі на пярэднім плане сітуацыю, яе вастрыню і не імкнуліся, як відаць, да глыбокага, рэалістычнага паказу чалавечых пачуццяў і адносін. Хіба не таму многія рашэнні аказваюцца занадта "лабавымі", а вобразы — схематычнымі, невыразнымі... Паводле ўсёй сітуацыі вобраз Галіны павінен быць дастаткова складаным і рэльефным... Аднак... мы бачым або сухога, разважлівага чалавека, або разгубленага і бездапаможнага... Аўтары фільма і выканаўца ролі Віктара... з усіх сіл стараюцца паказаць яго сумленным, высакароднай душы чалавекам. А глядач бачыць яго проста бесхарактарным і даволі пэўна акрэсленым эгаістам, які за разважаннямі аб высокай мэце свайго прызначэння ў навуцы хавае самую звычайную бесчалавечнасць у адносінах да Ольгі. Вобразу Ольгі... не хапіла драматургічнага матэрыялу. Але і артыстка... не заўсёды "з поўнай нагрузкай" выкарыстоўвае тое, што ёсць. Ёй не хапае сапраўднай ўнутранай ўсхваляванасці, якая падмяняецца часам знешнімі эфектамі" (Масевіч С. Навальніцы так і не прагучалі... // ЧЗ. 11.VIII.1960).

"...Весь набор слезливо-абажурной драматургии пущен... в ход... Давно у нас не было картины, так откровенно

спекулирующей на сердечных ранах и глубоко драматических переживаниях героев, на том, что, освещенное подлинным талантом, приносит радость, волнение и эстетическое удовлетворение в произведении настоящего художника... Автор... хотел рассказать нам о судьбе человека, нашедшего силы превозмочь боль и утрату. Но разве вся эта душещипательная история не высосана из пальца? И зачем, наконец, постановщик уверяет нас в непогрешимости и святости ханжества и лицемерия, прикрытых важностью научного открытия? Нет, такая творческая "программа" в исходных своих истоках фальшива" (Фролов В. Гитара... Вектор... Любовь... // ЛГ. 27.VIII.1960).

"Начало... не обещает ничего плохого. Наоборот, приметы послевоенной жизни здесь точны и волнующи... Но вот Ольга... находит мужа. И сразу — прекрасная квартира, десятки гостей и бутылок, патефон, хорошо одетые люди. После развалин это изображение кажется очень бестактным. Впрочем, это лишь первая бестактность [авторов]... дальше они пойдут длинной чередой — бестактности и по отношению к громадным событиям, и по отношению к искусству... Действие происходит как будто бы сегодня, и приметы современности обозначены на экране. Но чем дальше, тем больше возникает гнетущее ощущение старомодности всего происходящего... Штамп пригоняется к штампу так плотно, что ни блесточки живого, подлинного не проникает больше в фильм. А внутри этого сахариново-сладкого духовного кушанья, как лекарство в конфетке, лежит все та же дешевая назидательная пропись... Мелькнувшая было вначале правда изгоняется всеми возможными способами" (Полякова Е. Схемы характеров, штампы конфликтов // СК. 20.IX.1960).

"Вместо того, чтобы воспитывать любовь к прекрасному, научить зрителей отличать хорошее от плохого, некоторые кинематографисты просто спекулировали на примитивных вкусах... Авторы таких картин очень искусно перелицовывают проверенные зарубежные боевики. Конечно, приходится менять антураж... А в остальном тот же условный мир мелких мещанских страстишек, где все самые сложные проблемы решаются по примитивной схеме, где герои лишены раздумий, но зато сняты в эффектных ракурсах... Постановщик [этой] картины... стремился поразить зрителей "красивыми страданиями". В картине страдают смачно, самозабвенно. Авторы щедры на переживания, что ни сцена — новый повод для бесконечных слез и патетических речей, для душещипательного гитарного перезвона... Эта кинематографическая стряпня удивительно напоминает популярный до революции роман Вербицкой "Ключи счастья", который стал эталоном пошлости и мещанского сентиментализма... Правда, герои картины несколько подгримированы под современность, но настолько незначительно, что подлинного лица обывателя скрыть не удалось. Действие фильма могло быть безболезненно перенесено на полсотни лет назад" (Кваснецкая М. Пошлость в гриме и без грима // КП. 22.XII.1960).

"Пошлость, дурной вкус — спутники вялой мысли, нежелания или неумения пристально вглядеться и глубоко вдуматься в явления окружающей нас действительности, творчески осмыслить и художественно, поэтически-обобщенно отразить ее процессы. Вместо изучения человеческих характеров, того нового, что повседневно рождает в людях наше стремительно развивающееся социалистическое общество, невзыскательный художник занимается перелицовкой старых сюжетов или, как говорится, "мелкой философией на глубоких местах"... Содержание "Весенних гроз" может быть охарактеризовано словом "литературщина"... Чего стоит слащаво-сентиментальная сцена смерти Ковалева в старом кресле у камина под душещипательное пение героини! Автор стремится то умилить, то разжалобить зрителя, а умиление и жалость так же противопоказаны высокому искусству, как сюсюканье и хныканье бывалому солдату... Банальные изречения здесь лишь подчеркивают вздорность и непереносимую фальшь изображаемого на экране. Сравнивая... "Весенние грозы" с лучшими произведениями советской кинематографии последних лет, нужно сказать, что и в картине "Баллада о солдате" тоже изображена юность, порывистая и самоотверженная, а в "Судьбе человека", как одна из центральных, звучит тема преодоления отчаяния. Но за всем этим, рассказанным в фильмах Г.Чухрая и С.Бондарчука с такой неопровержимой правдой и покоряющей художественной силой, встает вся наша жизнь в ее невиданном нравственном величии, раскрывается красота нового человека. Эти произведения ведут зрителя к глубоким раздумьям, открывают его умственному взору большой мир человеческих чувств и стремлений, обогащают знанием жизни и людей, доставляют высокое эстетическое наслаждение. Содержание же [картины]... "Весенние грозы" не имеет жизненной емкости, лишено правды, какого-либо поэтического обобщения. Оно не поднимается над уровнем вульгарных анекдотических случаев..." (Капралов Г. О дурном вкусе и высоком искусстве // СЭ. 1960. № 23. С. 6—7).

Библиография: Заслонова М. Весенние грозы // СЭ. 1960. № 1. С. 7; Корш-Саблін У. Галоўная задача // ЛіМ. 12.III.1960; Сучаснасць — галоўная тэма кінамастацтва [Справаздача аб агульным сходзе членаў Саюза работнікаў кінематаграфіі БССР і творчага актыву] // ЛіМ. 5.V.1960; Крупеня Я. Без густу і патрабавальнасці // ЛіМ. 12.VIII.1960; Карпенка І. Навальніца без грому // МП. 20.VIII.1960; Зрители ставят оценки // КП. 25.V.1961; Бондарева Е. Народ ждет волнующих кинопроизведений // СБ. 27.IX.1962; ИБК. Т. 2. С. 63—67; ИСК. Т. 4. С. 168.

A melodrama about a young woman who finally manages to find her place in life after living through a love drama in the first post-war years. Directed by the famous Belarusian film director N.Figurovski. REVIEWS: the author's dramatic solutions remind of Western decadence; the fatal "triangle" is reminiscent of the pre-revolutionary "Golden Series" in the cinema; the film speculates on the love wounds and is absolutely tasteless; the authors' desire to show the life of the generations of the 1940s—50s is interesting but the moral problems found no adequate solutions.

ВПЕРЕДИ — КРУТОЙ ПОВОРОТ (НАПЕРАДЗЕ — КРУТЫ ПАВАРОТ) (U-TURN AHEAD!) —обычн., ч/б, 8 ч., 2226 м, в/э 6.XII.1960 г.

Др. назв. *Dangerous Turn Ahead!*

Сц. А.Мовзон; реж. **Ричард Викторов**; оп. И.Пикман; худ. Ю.Альбицкий; комп. Ю.Бельзацкий; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. Г.Храпуцкий, С.Михлина; втор. реж. Л.Дурасов; худ. рук. С.Скворцов. В ролях: Л.Круглый (Андрей), Р.Макагонова (Татьяна), С.Павлова (Ирина), Ю.Дедович (Петр), Т.Алексеева (Снегирева), Н.Еременко (Радевич), А.Кистов (Лукашонок), Т.Бейнарович (Вера), И.Белюс (Васька), А.Обухович (тетка Петра); Р.Филиппов, Н.Семенцова, О.Захарова, Л.Дурасов, В.Карасев, Л.Баранчик, В.Воинков, В.Владомирский, В.Громов, А.Барановский.

Психологический детектив.

На крутом повороте шоссе недалеко от города обнаружена истекающая кровью женщина — журналистка Снегирева. Начинаются поиски преступника. По найденной на месте происшествия фотографии разыскивают инженера Петра Сергеева (это фотография его невесты, учительницы Ирины). Он признается, что проезжал по

шоссе в предполагаемое время трагедии, но женщина уже была сбита и он уехал, чтобы "не ввязываться в историю". Ничего не дает осмотр машин в автопарках. Однако один из шоферов, Андрей, прочтя в газете о несчастном случае, начинает тревожиться: он вспоминает, что видел ночью на обочине неясный силуэт. Андрей приходит к мысли, что это он сбил женщину прицепом и должен понести наказание. Он сам приходит к следователю. Но оказывается, что Снегирева, ненадолго придя в себя, успела сказать, что виновата сама: выйдя на шоссе, из-за тумана не заметила прицепа. Врачи делают все возможное, но спасти Снегиреву не удается. Петр Сергеев не подлежит уголовному наказанию, но моральная вина его безусловна. Ирина порывает с ним и забирает к себе маленькую дочь Снегиревой Верочку, которая учится в ее классе. Андрей возвращается к своей семье.



Ю.Дедович — Петр

"...Мовзон явственно шел от облюбованного им интригующего сюжета к характерам, отдавая предпочтение "увлекательности", и отсюда, нам кажется, проистекают его многочисленные проблемы. Главная из них — образ Петра... Он настолько обнажен и мелок, что мощный обличительный заряд, направленный против него, уподобляется стрельбе из пушки по воробьям... Зачем пытаться нелегкие человеческие конфликты решать на образах упрощенных?.. "Дуэт" Верочки и Ирины, крепнущее между ними чувство взаимной привязанности удались... пожалуй, больше других. Как раз сюда переместился центр киноповествования, заслонив собой тему Ирины и Петра — героев, близость которых явно "скомбинирована"... Недостатки сценария тем обиднее, что режиссер... и оператор... работали над фильмом, что называется, с полной отдачей, стараясь добиться достоверности, выразительности и насыщенности каждого эпизода... Интересны в фильме крупные планы, почти всегда строго осмыслена композиция кадра, свет и т. д., в фильме есть сцены, свидетельствующие об умении молодого режиссера одной деталью создать картину, единственной репликой вызвать смех или заставить сжаться сердце. Вот только сентиментальности и умиленности в фильме многовато" (Виногура С. Да, крутой поворот — впереди // ЗЮ. 15.XII.1960).

"О чем же хотели рассказать нам авторы фильма, цепью случайностей и совпадений связав героев в один сюжет? Может быть, это фильм о работе милиции, о том, что преступник не остается безнаказанным? Нет, детективная линия — не главная в фильме. Да и сам Андрей показан совсем не преступником, а хорошим, добрым парнем, попавшим в беду. Не стал главным и рассказ о борьбе за жизнь умирающего человека, о судьбе осиротевшей девочки. Все эти важные вопросы решаются в фильме крайне упрощенно. Замысел авторов прост и по сути своей иллюстративен. Нам настойчиво говорят... тот, кто пронесся на своем "Москвиче" мимо несчастья, — избалован, черств, труслив. Вообще он отрицательный персонаж. Но этих поверхностных, прямолинейных характеристик явно недостаточно для того, чтобы вынести приговор... Зритель оказывается в очень затруднительном положении. Он должен загореться ненавистью к плоско написанному отрицательному персонажу, должен в невыразительном характере увидеть объяснение, причину смерти человека. Но Петр вызывает у зрителя не ненависть, а лишь раздражение как неудачный художественный образ" (Зоркая Н. Путь к сердцу зрителя // Труд. 6.I.1961).

"За время... стремительно развивающейся завязки действия авторы фильма... успели познакомить зрителя со всеми своими героями, и не просто познакомить, а заинтересовать их судьбами, характерами... Авторы достигают этого простым приемом — коротенькими отступлениями в сюжете от основной его линии — раскрытия преступления... Эти короткие новеллы — характеристики героев — как-то незаметно переносят "центр тяжести" фильма из области событий в область человеческих чувств. И когда авторы проявляют интерес к внутренней жизни героев, когда они стремятся глубоко проникнуть в человеческие характеры, их ждет удача. Но там, где они сбиваются в мелодраму с ее слезливыми интонациями, надрывом, где встают на путь лобовых, примитивных характеристик (в особенности это заметно в образе Петра), там фильм подстерегают провалы" (Сенчакова Г. Поворот на дороге — поворот в жизни // СК. 10.I.1961).

"...Если молодой человек в модном костюме садится в собственный "Москвич" и, включив радио, с удовлетворением слушает джазовую музыку, совершенно ясно, что добра от этого персонажа ждать не приходится... Когда зритель видит подчеркнуто корректных, сугубо внимательных, на редкость проницательных сотрудников милиции, он понимает, что детективная нить картины в надежных руках. Уже в десятке ранее виденных фильмов точь-в-точь такие же сотрудники милиции прекрасно справлялись со своей задачей... Авторы фильма слишком часто прибегают к прямым иллюстрациям "положительного" и "отрицательного". В центре внимания — противопоставление хорошего Андрея... и плохого Петра... Из эпизода в эпизод Петр изворачивается, обманывает, смотрит на невесту неискренними глазами. И тут же рядом, в других сценах, совершенно честно и порядочно живет и работает Андрей и смотрит на жену искренними любящими глазами... Добро и зло — так в основном воспринимаются центральные герои, лишенные глубокой психологической характеристики, образы, сложенные из привычных представлений. И, конечно, несколько штампов, из которых "составлен" образ негодяя Петра, не способны выдержать на себе моральную проблему... Положившись на жизненность материала, авторы не сумели подняться над фактом, прийти к глубоким обобщениям" (Левшина И. Случай из жизни // ИК. 1961. № 2. С. 54—56).

"В таких широко известных фильмах, как "Жестокость", "Дело Румянцева", "Суд", благодаря углубленному подходу к материалу приключенческая (уголовная) интрига служила художникам лишь отправной точкой для большого разговора о жизни, времени, человеке. Авторы фильма "Впереди — крутой поворот" добивались той же цели. Они стремились показать непримиримое отношение советских людей к любым проявлениям равнодушия и эгоизма, поставить сложные этические проблемы... К сожалению, воплощение оказалось не на уровне замысла. Образы-характеры произведения получились вялыми и невыразительными, в нем нет сквозной, непрерывной линии действия... Правда, Л.Круглый проводит роль Андрея с

такой простотой и убедительностью, что временами заставляет верить в поведение героя даже в недостаточно оправданных ситуациях. Хорошими партнерами Л.Круглого... оказались актеры А.Кистов, С.Павлова, Р.Макагонова... Отсутствие... полнокровных, ярких характеров авторы стремились возместить особо подробным, детальным показом быта героев... Но по мере дальнейшего развития сюжета, знакомства с новыми фактами и деталями оказывается, что вся эта многозначительность и обстоятельность в конечном счете идет во вред картине... Фильм... принадлежит к таким произведениям, которые не вызывают особенных споров, ибо они сделаны на хорошем профессиональном уровне, но в то же время они не открывают зрителю ничего нового, не отмечены дыханием времени, смелыми художественными поисками" (ИБК. Т. 2. С. 71—74).

Библиография: Погожева Л. Потери и приобретения в пути // Правда. 18.XI.1960; Кремлев Г. Ответственность художника // Известия. 30.XI.1960; Сарвіра Т. Герой фільма — чалавек!.. // ЧЗ. 21.XII.1960; Канаплёў Т. Змястоўна, цікава // ЛіМ. 20.I.1961; Сергеев М. "Впереди — крутой поворот": Зрители обсуждают // СЭ. 1961. № 1. С. 4.

A psychological detective about the investigation of a traffic accident which resulted in the death of a young woman. A debut of the famous Soviet film director R.Victorov. Screenplay by the playwright A.Movzon. REVIEWS: emphasis was laid on the events, not on the characters, the character of Peter is too straightforward, quite successful is the "duet" of Verochka and Irina; the visual solution of the film is authentic and expressive; the schematic negative character (Peter) arouses not hatred but the irritation of the spectators as a flat artistic image; comparison with the film *Rumyantsev's Case* which is made on similar materials emphasizes the schematic nature of the film.

ПЕРВЫЕ ИСПЫТАНИЯ (ПЕРШЫЯ ВЫПРАБАВАННІ) (FIRST ORDEALS) — обычн., цв., 1-я сер.: 10 ч., 2516 м, в/э 28.VII.1960 г.

Др. назв. "Навстречу буре", "На росстанях", *Their First Trials I.*

Сц. А.Кулешов, М.Лужанин; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. А.Булинский; худ. В.Белоусов, Ю.Булычев; комп. Е.Глебов; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. Н.Бриллиантщикова; монт. Е.Бармина. В ролях: Э.Изотов (Лобанович), Н.Кустинская (Ядвися), Е.Корнилова (Ольга), И.Шатилло (Глеб), Ю.Дедович (Садович), И.Сретенский (Тукало), Н.Еременко (Тодорик), А.Кистов (отец Владимир), Г.Глебов (дьяк), В.Тарасов (Аксен Каль), А.Ильинский (Есып), М.Названов (Скирмунт), А.Кацынский (Ставолич), П.Молчанов (Свицик Грошиков), Г.Мичурин (лесничий Баранкевич); С.Бирилло, Г.Некрасов, Б.Кудрявцев, А.Заржицкая, К.Кулаков, Б.Ямпольский, Б.Владомирский, Т.Барышева, Е.Замещина, Е.Карнаухов, З.Стомма, В.Кудревич.

Историко-революционный кинороман.

Экранизация по мотивам трилогии белорусского писателя Якуба Коласа "На росстанях" (1955).

Годы первой русской революции. Молодой учитель Андрей Лобанович приезжает работать в полесское село Тельшино. Он влюбляется в дочь лесничего Ядвисю. Она отвечает ему взаимностью. Мать Ядвиси умерла. Ей тяжело живется с грубым, жестоким отцом. Лобанович верит в дарованные царским манифестом права и свободы, в возможность развития национальной культуры, образование народа. Однако реальность заставляет его усомниться в прежних идеалистических воззрениях. Выполняя обещание другу Алесю, погибшему от руки агента охранки, Лобанович вступает в фиктивный брак с революционеркой Ольгой Андросовой: только выйдя замуж, она может свободно распоряжаться доставшимся ей богатым наследством и использовать его на нужды революции. Ядвися соглашается ждать развода, но просит, чтобы Ольга никогда не появлялась в селе. Однако по поручению подпольного большевистского комитета Ольга привозит Андрею документы, подтверждающие право крестьян на рыбные угодья, отнятые помещиком Скирмунтом. Оскорбленная Ядвися соглашается выйти замуж за другого. Спасая Ольгу от преследования полиции, друг Лобановича учитель Сымон Тукало убивает агента охранки. Передавая крестьянам документы, Лобанович уговаривает их не действовать силой, а идти к помещику с петицией. Скирмунт вызывает казаков, и те в назидание заставляют крестьян стоять 5 часов на морозе. В ответ крестьяне, снабженные из города оружием, купленным на деньги Ольги, поднимают восстание. Происходят волнения и в Пинске. Горит имение Скирмунта, а сам он бежит в Вильно.



Кадр из фильма

"[На экране] Колас, в чем-то подправленный, — и он и не он, какой-то неловко величавый, непривычно красивый... Чем дальше смотришь фильм, тем сильнее ощущаешь это противоречие... Авторы сценария... видимо, решили "динамизировать" конфликт, усилить напряжение, драматизм трилогии... [Они] "втянули" Лобановича в революцию, бросили его в "романтический" коловорот событий. Их не смутило, что ничего этого нет в трилогии, что авантюризм чужд Коласу, а герой его приходит к революции вовсе не на ходулях, а своими ногами. У героя появляется совсем иной ритм жизни, чем-то похожий на беготню, суету, его постоянно "пришпоривают"... Установка на величавость, авантюрная пристройка видоизменили стиль романа. Фильм во многом словно полемизирует с [ним]... Много событий в жизни героя... но сам Лобанович — лишь функция в схеме... Все эти события носят как бы внешний характер по отношению к нему. И вот из кадра в кадр переходит прямолинейный деятель с "железной сдержанностью" в манерах, в переживаниях. И лишь временами — в трогательной бережливости к Ядвисе, в некоторых встречах с Ольгой... мы видим, что артист мог бы создать иной характер, со сложной, неспрямлен-

ной психологией, с живой реакцией на окружающий мир... Пока пути писателя и кинодеятелей во многом разошлись" (Чалмаев В. С поправкой "на величавость"... // ИК. 1960. № 9. С. 68—70).

"...Жизнь населения Полесья, убедительно и колоритно обрисованная у Коласа словами, не нашла на экране должного зримого воплощения. Нет в фильме многих неприметных с виду, но характерных событий повести, исчезли некоторые персонажи, а те, кто выведены, подчас трудно узнаваемы... И жизнь сельской интеллигенции воссоздана на экране менее полно... Здесь опять-таки произошел досадный тематический сдвиг: на первом плане — не эти поиски "корня вещей", а история фиктивного замужества... Обедненные в сценарии, не обрели актерской выразительности образы главных героев... [Их] неожиданно и неправомерно затмила второстепенная роль пана Скирмунта в ярком исполнении М.Названова. Этот образ, понастоящему живой и обогащающий нас чем-то новым, резко выделяется из сонма остальных трафаретных фигур врагов революции... Трафаретно решает режиссер и любовную линию... На фильме лежит печать кинематографической архаичности. Казалось бы, повесть Коласа диктовала простоту и плавность кинорассказа, умную содержательность каждого кадра. Так нет! Неуемные цветовые излишества, кричащие стыки эпизодов, нагромождение крупных планов — во всем этом теряется ощущение живой среды, окружающей героев... Пейзажи золотой осени и зимнего леса очень живописны, хотя и далеки от пейзажей Коласа. Живописны, выразительны и некоторые массовые сцены... Но такие частные удачи лишь свидетельствуют об отсутствии единства сценарного, режиссерского и изобразительного замысла" (Пиотровский К. "Первые испытания" // СЭ. 1960. № 17. С. 8 — 9).

"Существует известная аналогия между переводом с одного языка на другой литературно-художественного произведения и экранизацией — переводом с языка одного искусства на язык другого искусства... Проникнув в существо образа и в стиль произведения, переводчик, который должен быть сам художником, переводит не "слова", а образы... В кинематографии так "переводили" с языка литературного произведения на язык кинематографии Зархи и Пудовкин, так в наши дни воссоздал на экране эпопею Шолохова "Судьба человека" режиссер и актер Бондарчук. Экранизация — это художественный перевод. Возможны сокращения, контаминация эпизодов и образов, изменение сюжетной композиции. Возможны десятки купюр. Как бы ни были велики отступления от его буквального текста, если не поблек мир образов, значит, с лица прекрасного литературного произведения снята не мертвая гипсовая маска, а художественный портрет... Смотрю [этот] фильм и ловлю себя на мысли о том, что если после прочтения трилогии трудно рассказать сюжет без риска опростить... то пересказать сюжет фильма очень легко, и в пересказе он... ничего не потеряет... Встречается еще у нас стыдливая форма экранизации, имеющая мало общего с существом перелагаемого произведения, а заимствующая от него внешнюю сюжетную линию и фамилии образов. Тогда в титрах пишется "по мотивам такого-то романа". В этом случае понятие "мотив" толкуется формально: мотив отрывается от сюжетного движения образа, и в нем остается только внешнее сходство с образом произведения. В осуществленной экранизации исчезло главное. Основные характеры, не говоря уже о второстепенных, слабо очерчены. Это относится и к центральному герою... Дело даже не в том, что Лобанович у Коласа не такой, как в фильме. Но и та задача, которую поставили авторы фильма, — показать постепенное освобождение Лобановича от либеральных иллюзий, выполнена поверхностно. При отсутствии глубоко разработанных характеров и революционные процессы оказываются слабо охарактеризованными: в фильме все совершается гораздо легче и гораздо проще, чем это было в самой жизни, чем это было в трилогии... Конечно, не следует закрывать глаза и на то художественно ценное, что есть в фильме, — на его занимательность; на появляющуюся в некоторых сценах хорошую метафоричность и злую заостренность... на отлично снятые... пейзажи. Но если нет главного, если почти нечего сказать о самих героях фильма (я умышленно не называю имена актеров: они не виноваты в том, что в "занимательном" сценарии... им оказалось нечего играть!), то можно ли радоваться такой экранизации?" (Григорьев М. "За" и "против" // СК. 8.X.1960).

"[Аўтары] усё зрабілі для таго, каб накруціць славуты "кінематаграфічны сюжэт", стварыць знешнюю лінію ўражальных і вострых падзей. А раз у трылогіі... такіх падзей няма, іх давялося выдумляць, беручы рэцэпт "займальнасці" з вельмі непатрабавальных, рамесніцкіх кінафільмаў. Такім чынам, сапраўднае мастацтва класічнага твора было прынесена ў ахвяру спрошчаным уяўленням аб "законах кінадраматургіі"... Як можна адшукаць у кінафільме... коласаўскія матывы, калі ў ім не захавана без змен ні адна сюжэтная лінія, нават з ліку галоўных!.. Бадай што, нельга назваць ні аднаго савецкага фільма, у якім бы так адвольна пераглядаўся і паднаўляўся класічны твор... Ад Коласа засталося ўсяго толькі тое, што захаваны прозвішчы галоўных герояў і некаторыя сюжэтныя сітуацыі, якія найчасцей маюць зусім іншы сэнс з прычыны таго, што яны вырваны з агульнай эмацыянальнай атмасферы коласаўскага твора... Нават сапраўдны гістарычны факт, апісаны ў трылогіі, — настаўніцкі з'езд — зняты з дабаўленнем кінематаграфічнай "прыгажосці". Тут і агні Купалля ў лесе, і народныя гульні ля агнёў і г.д. Заадно аўтары рашылі даць гледачу этнаграфічныя веды, хоць Колас у мастацкіх творах ніколі не захапляўся этнаграфічнымі апісаннямі" (Каваленка В. "Спрэчкі" з класікай // ЛіМ. 6.X.1961).

"...Лірыка-філасофскі роздум аўтара [трылогіі], адсутнасць такога важнага для кінадзеяння кампанента, як акрэслены сюжэт, — усё не спалучалася з дынамікай экраннага мастацтва. А рэжысёр... быў прыхільнік якраз "вострасюжэтнага кіно"... Экранізатары вырашылі абараніцца ад аматараў супастаўляць літаратурны твор і фільм выратавальнымі словамі "па матывах". А назвай... "Першыя выпрабаванні" вызначылі звышідэю кінатвора... паказаць рост самасвядомасці сельскай інтэлігенцыі пад уплывам рэвалюцыйных ідэй. У.Корш-Саблін задумваў гэты фільм яшчэ пры жыцці Я.Коласа і прызнаваўся, што "дзядзька Якуб" не дужа вітаў такі намер... сумняваўся, што магчыма "перасадзіць" дрэва з разгалінаванымі каранямі на іншую глебу... Спачатку сцэнарый пісаў адзін М.Лужанін... Потым яму памагаў А.Звонак. Іх бачанне трылогіі ў будучым фільме не супала, і сааўтарам М.Лужаніна стаў А.Куляшоў... Трэці варыянт сцэнарыя... быў зацверджаны... са значнымі адступленнямі ад літаратурнай першаасновы... Мастацкая значнасць [вобраза Лабановіча]... не аднолькавая ў раманах і фільмах. Там — самабытнасць, непаўторнасць, узрошчаная на зямных соках і палескім паветры асоба, тут — рафініраваны інтэлігент, які бярэ да сэрца клопаты палешукоў і робіцца актыўным змагаром за сацыяльную справядлівасць... Сцэнарысты і рэжысёр мэтанакіравана вядуць яго да ўдзелу ў рэвалюцыйных падзеях, збліжэння з сацыял-дэмакратамі. І якраз гэтая мэтанакіраванасць перашкаджала ім па-коласаўску грунтоўна паказаць розныя бакі характару Лабановіча, як гэта было ў рамане... Сцэнарысты і пастаноўшчык, што называецца, развівалі свае "матывы", дбаючы аб "вострым сюжэце". У выніку грунтоўнасць псіхалагічных характарыстык уступіла месца эпізодам іншай жанравай прыроды... Вобразы многіх іншых герояў фільма [таксама] не супадаюць з тымі, што былі напісаны Коласам... Падпарадкаваныя ідэалагічным мэтам прыёмы экранізатараў не маглі не адбіцца на фільме" (КіЛ. С. 38 — 43).

Библиография: Падбярэзскі П. Абмеркаванне кінафільма // ЛіМ. 27.IV.1960; Бондарава Ф. "Першыя выпрабаванні" // ЛіМ. 26.VIII.1960; Литвин А. "Первые испытания" // СБ. 28.VIII.1960; Брандобовский В. Здравствуй, Андрей Лобанович! // ЗЮ. 31.VIII.1960; Борисов А. На экране герои Якуба Коласа // Сов. Латвия. 6.IX.1960; Аношкін І. "Першыя выпрабаванні" // Магілёўская праўда. 11.IX.1960; Максимяк Н. Посадили... липу // СЭ. 1961. № 3. С. 19; Гастев А. Фильмы "текущего репертуара" // СЭ. 1961. № 18. С. 14—15; ИБК. Т. 2. С. 110 — 111; КДвЖ. С. 145 — 146.

A historical revolutionary film based on the trilogy of the Belarusian classical writer Ya.Kolas *At the Crossroads* which tells of a young teacher in the years of the first Russian revolution. Directed by Belarus' leading director of the 1930s—50s V.Korch-Sablin. REVIEWS: the fate of Lobanovich is essential for Ya.Kolas; by making him close to the bolsheviks from the very start the authors of the film at once covered the problems of the trilogy: Ya.Kolas's character is quite different; the landscapes in the film can be regarded as a poetic metaphor and are really beautiful; the music harmonizes with the visual images.

ЧЕЛОВЕК НЕ СДАЕТСЯ (ЧАЛАВЕК НЕ ЗДАЕЦЦА) (MAN WON'T SURRENDER) —

обычн., ч/б, 9 ч., 2312 м (вар. 1961 г. на бел. языке — 2357 м), в/э 2.V.1961 г.

Др. назв. "Западнее Минска", *The Man Does Not Surrender.*

Сц. И.Стаднюк; реж. **Иосиф Шульман**; оп. В.Окулич; худ. Е.Ганкин; комп. Д.Лукас; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Ю.Рыбченок, Н.Савва; монт. М.Стальмакова. В ролях: В.Буров (Маринин), Л.Лужина (Люба), Г.Жженов (Маслюков), В.Виноградов (Савченко), А.Коротюков (Лобов), Н.Бармин (Рябов), А.Соловьев (Стогов), С.Шмырев (Морозов), В.Чекмарев, Г.Некрасов, Р.Филиппов (фашистские диверсанты); О.Сокольчук, П.Пекур, С.Хацкевич, А.Окулич, С.Бирилло, М.Зинкевич, Б.Магалиф, В.Светлов, А.Карпенко, А.Майсурадзе, С.Кутузов, Д.Кузьмин.

Киноповесть.

Экранизация одноименной повести И.Стаднюка (1958).

1941 год. Закончив военно-политическое училище, младший политрук Петр Маринин с друзьями Иваном Морозовым и Григорием Лобовым отбывает к месту службы под Гродно. На вокзале в Минске он встречается с любимой девушкой Любой, с которой они решили пожениться. Но у Петра мало времени и, впервые ослушавшись Любу, он срочно уезжает. Вместе с Лобовым Петр служит в дивизионной газете. Дивизия только формируется на базе танковой бригады, знамя которой, прославленное еще в боях гражданской войны, станет знаменем дивизии. Петр получает телеграмму от Любы: она приезжает 22 июня в 5 часов утра. Маринин едет встречать ее, но начинается война и он направляется в расположение бригады. Здесь идет жестокий бой. Хирург Савченко вывозит из окружения, куда попала бригада, раненых. Среди беженцев он встречает Любу (преподавателем которой был в медицинском институте и которую любит) и берет ее с собой в качестве врача. Маринин с Морозовым спасают знамя. Морозов умирает от ран, а Маринин на трофейном мотоцикле догоняет отступающую дивизию. Ночью переодетым в советскую форму фашистским диверсантам удается разделить дивизионную колонну и заманить часть ее в засаду. Тут оказываются дивизионный комиссар Маслюков, Лобов, грузовики с ранеными. Сюда же приезжает Маринин. "Полковник"-диверсант узнает, что у него дивизионное знамя. Заподозрив неладное, Маслюков приказывает всем расстегнуть гимнастерки: у диверсантов под ними оказывается эсэсовская форма. Сопротивляясь, один из них убивает Лобова. Диверсанты разоружены. Лишь "полковнику" удается бежать и дать сигнал к немецкой атаке. В бою Маринин подрывает гранатами танк, но попадает под гусеницы другого на глазах у Любы. Прорвавшись через фашистскую засаду, часть колонны соединяется со своей дивизией. Узнав, что знамя находится у Маринина, командир дивизии Рябов посылает на розыски отряд под командованием сержанта Стогова. Но и немцы ищут знамя. Оставшийся в живых Маринин добирается до ближайшей деревни, где неожиданно появляются фашисты. Петр прячет сумку со знаменем в дежу с тестом и скрывается в лесу. Встретив там нескольких бойцов-окруженцев, он с ними отбивает знамя. Во время перехода через линию фронта Маринина тяжело ранят. Он попадает в госпиталь, где работают Савченко и Люба. Савченко спасает Петру жизнь. В дивизию возвращается ее боевое знамя — она не будет расформирована. Петра отправляют на лечение в тыл. Вновь они встречаются с Любой на фронтовой дороге после разгрома немцев под Москвой.



В.Буров (в центре) — Маринин

"Образы одних героев картины очерчены более рельефно, образы других менее выпуклы. Есть в фильме и эпизодические персонажи, но они тоже запоминаются, ибо, подобно Маринину, являют собой людей ясной цели и несгибаемых характеров, а главное — жизненно правдивы. Фильм в какой-то мере смыкается с произведениями приключенческого жанра: среди наших людей действуют переодетые в советскую форму гитлеровцы; сюжет картины развертывается напряженно и изобилует неожиданными поворотами. Однако это все-таки не детектив с его известными условностями и нарочитым усложнением сюжета, а вполне реалистическое произведение, основанное на глубоком знании того, что было на фронте... У фильма добротная литературная основа... Образы фронтовиков получились полнокровными. Батальные картины фильма поражают своей естественностью" (Андреев К. "Человек не сдается" // ЛиЖ. 22.II.1961).

"[Картина] поставлена хорошо. За сюжетом сценария, казалось бы, всего лишь приключенческим, режиссер... увидел главную мысль автора — тему стойкости советского человека, верности Родине и присяге. История спасения знамени позволила раскрыть всю глубину и красоту человеческого подвига... Иван Стаднюк... сам начинал войну

младшим политруком. Вероятно, поэтому так достоверны детали, так впечатляющи боевые эпизоды. Прекрасна сцена поединка Маринина с вражеским танком... Вся сцена снята емко, точно, скупо. С большим мастерством" (Наумов С. Когда человек не сдается // Огонёк. 1961. № 8. С. 8).

"Фільм з першых жа кадраў сцвярджае асноўную ідэю: чалавек не здаецца тады, калі ў ім з маладосці б'ецца гарачае сэрца патрыёта... Прыгодніцка-дэтэктыўныя матывы ўсё ж не засланілі подзвіг Марыніна і іншых танкістаў. Патэтычная тэма баявога сцяга гучыць у лепшых кадрах фільма на поўную сілу... У фільме нямала трапна знойдзеных і таленавіта зазнятых эпізодаў і кадраў... Аператар... знаходзіць такія моцныя, выразныя ракурсы, што нават радавы эпізод робіцца сапраўдным сімвалам. Мы бачым жывое аблічча цуда-волатаў, якія мужна абаранілі гонар, славу, жыццё роднага народа... Рэжысёр не наследаваў сумніцельнаму прыкладу некаторых "энтузіястаў", якія на словах называюць сцэнарый асноваю фільма, а "ў рабочым парадку" наспех перакройваюць яго да непазнавальнасці. У прынцыповым, але беражлівым стаўленні да літаратурнай асновы фільма варта бачыць адну з рашаючых умоў плённай працы" (Харкоў П. Пачатак подзвігу // ЛіМ. 17.III.1961).

"Сценарий фильма, насыщенный драматическими ситуациями, дал возможность построить кинорассказ напряженно. Но... ощущается определенная тяга к искусственному обострению сюжета. Например, постоянные исчезновения Маринина и связанные с этим поиски его... Неправдоподобной выглядит история боя Маринина с танком... С.Буров не сумел показать подлинного психологического состояния своего героя... И динамичный, острый эпизод получился несколько нарочитым, скорее напоминающим игру — страшную, жуткую, но все-таки игру. Удручающе тривиален любовный треугольник и связанные с ним коллизии... История с проникновением фашистских молодчиков-диверсантов в колонну наших частей излишне затянута... Самое интересное в фильме — это образы солдат и офицеров. Они покоряют моральной чистотой и самоотверженностью" (Касьянова Н. "Человек не сдается" // СБ. 12.V.1961).

"Если в таких картинах, как "Константин Заслонов" или "Часы остановились в полночь", говорилось о людях необычной биографии, дела которых стали чуть ли не легендой, то картина "Человек не сдается" посвящалась подвигам малоизвестных бойцов и командиров, которые первыми приняли на себя удар врага... К одним из лучших эпизодов... относится правдивая до мелочей, щемяще-горькая сцена отступления беженцев. По пыльной дороге движется народное горе... Однако не все эпизоды картины решены на уровне лучших ее сцен. В картине есть немало поверхностного, порой наивного. С одной стороны, зрители видели в фильме правдивое, суровое изображение военных событий, героизма людей, тяжелого положения мирных жителей. С другой стороны, ряд эпизодов явно детективного плана был чужероден строго реалистической стилистике картины... Ложный драматизм, стремление к эффектным ситуациям ощущается и в сценах бытового плана... В.Буров стремится подчеркнуть в характере Маринина лучшие черты командира: патриотизм, мужество, волю и инициативу. Но это стремление придать персонажу обобщенные, собирательные черты иногда идет за счет раскрытия его индивидуальности. Образ героя не дается в развитии, в картине не раскрывается сложный процесс возмужания молодого человека на войне" (ИБК. Т. 2. С. 151—153).

Библиография: Викторов В. Мужеству молодости посвящается // ЗЮ. 8.I.1961; Крупеня Я. Вогненныя дні // ЧЗ. 28.IV.1961; Стральцоў Б. Станаўленне суровага юнацтва // Звязда. 30.IV.1961; Шабалін А. "Человек не сдается" // Гродн. правда. 10.V.1961; Тарасаў Я. Так нараджаўся подзвіг // Магілёўская праўда. 16.V.1961; Хорьков П. Начало великого подвига // КЗ. 20.V.1961; Тарлер А. Подзвіг героя неўміручы // Витебский рабочий. 21.V.1961; Бондарева Ф. Дела и проблемы "Беларусьфильма" // СК. 23.X.1962.

A film narrative based on the book by the famous Soviet writer I.Stadnyuk about the struggle against the nazi invaders in the first months of the Great Patriotic War. REVIEWS: a solid literary basis; the characters of the front fighters in the film are full-blooded while the battle scenes impress one with their authenticity; the plot abounds in adventures but the details are authentic, the war scenes are really impressive; there are a lot of superficial and naive things as well as the desire to create false dramatic situations; the protagonist's character is static.

ДЕНЬ, КОГДА ИСПОЛНЯЕТСЯ 30 ЛЕТ (ДЗЕНЬ, КАЛІ МІНАЕ 30 ГОД) (HER 30-th BIRTHDAY) — обычн., ч/б, 9 ч., 2449 м, в/э 29.III.1962 г.

Др. назв. *Thirty Years Old Today.*

Сц. Е.Каплинская; реж. **Валентин Виноградов**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Альбицкий; комп. Д.Каминский; текст песен Н.Алтухова; звукооп. М.Вольхина, В.Демкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. М.Стальмакова; худ. рук. М.Ромм. В ролях: Р.Нифонтова (Светлана), Н.Лебедев (Захар), К.Семижон (Борька); Е.Строева, Ю.Шумаков, Л.Карауш, И.Сретенский, Р.Филиппов, Г.Жженов, О.Захарова, В.Дедюшко, П.Волков, П.Пекур.

Психологическая драма.

У художницы по росписи тканей Светланы день рождения. Ей исполняется 30 лет. Она говорит матери: "Прошло полдня и полжизни". Внезапно приходит ее бывший муж Владимир, и это наводит Светлану на воспоминания... Она вышла замуж, будучи студенткой художественного института. Человек увлеченный, Светлана берется вести кружок изобразительного искусства на камвольном комбинате. Муж против: он защищает диссертацию и считает, что она должна вести хозяйство. Когда Светлана собирается пойти со своими кружковцами на субботник по уборке территории комбината, мать мужа запирает шкаф с одеждой. Светлана уходит в чем была. Она высказывает мужу все, что о нем думает: завистник, эгоист. Владимир оскорбляет ее. Светлана порывает с ним, хотя ждет ребенка. Она делает вывод, что счастливой можно быть и без любви. Через некоторое время на свадьбе своих друзей Светлана знакомится с летчиком-испытателем Захаром. Между ними возникает настоящая любовь. Светлана защищает диплом и идет работать на комбинат. Захар увлечен своей работой. Светлана поглощена своим чувством и ревнует его к его делу. Во время испытательного полета происходит авария. Захар попадает в больницу. Светлана тяжело переживает случившееся, забрасывает кружок, не ладится и работа. Видя ее состояние, поправившийся Захар скрывает, что скоро у него первый полет на новой машине, что дает Светлане повод для новых переживаний. Захар получает назначение в другой город, и они расстаются... Заканчивается день тридцатилетия. Поздней ночью на лестнице звучат знакомые шаги — шаги человека, которого так ждет Светлана.



Н.Лебедев — Захар, Р.Нифонтова — Светлана

"...Знешне выяўленчая манера — самае цікавае ў фільме. Унутраны ж яго змест, яго духоўнае, чалавечае напаўненне аказаліся значна бяднейшымі... [Аўтары] не здолелі ўзняцца вышэй імпрэсіяністкіх замалёвак, зыходзячы са свайго асноўнага прынцыпу "ў жыцці так бывае". Адсюль і асноўныя недахопы карціны, якія праяўляюцца ў яе абстрактнасці, у адсутнасці цеснай і непарыўнай сувязі асабістага жыцця герояў з тым асяроддзем і ідэаламі, якія вызначаюць іх пачуцці і думкі... І камбінат, і гурток, і нядзельнік з'яўляюцца толькі прымусовым асартыментам у любоўнай гісторыі, якая засланіла ўсё астатняе... У выбары фарбаў для абмалёўкі характараў адчуваецца прамалінейнасць і павучальнасць. Учынкі герояў у большасці выпадкаў не вытлумачаны, думкі іх нецікавыя, характары толькі намечаны" (Смаль В. "Падабенства" — яшчэ не праўда // МП. 6.VI.1962).

"Усё гэта прапісныя ісціны, з якімі мы ўжо не раз сустракаліся на экране. Праўда, і прапісныя ісціны могуць цалкам пераасэнсоўвацца, калі мастак гаворыць пра іх пасвойму, натхнёна і палымяна. У адваротным выпадку атрымаецца толькі чарговая ілюстрацыя традыцыйнай тэмы... Унутраны канфлікт Святланы, глыбіня яе перажыванняў і сумненняў — усё гэта праўдзівае і па-мастацку абгрунтаванае. Але і тут [кінематаграфісты] не пазбеглі штампу... Стварыць цэласны, яркі характар Р.Ніфантавай было вельмі цяжка... Кідаецца ў вочы рэзкі кантраст паміж галоўнымі героямі, характары якіх у той ці іншай ступені ўсё ж акрэслены, і астатнімі персанажамі, якія праплываюць па экрану, нібы цені... Фільм атрымаўся вельмі няроўны, стылістычна не вытрыманы, залішне насычаны бытавымі дэталямі. Недахопы сцэнарнага матэрыялу і яго рэжысёрскага ўвасаблення не кампенсавала ні вельмі разумная і тонкая работа апаратара... ні таленавітая музыка... Дзеянне фільма магло з поспехам адбывацца гадоў трыццаць назад. Аблічча часу, сяк-так адлюстраванага ў вонкавых прыкметах, так і не было раскрыта ў характарах людзей" (Палякоў С. У палоне традыцыйнага // ЛіМ. 15.VI.1962).

"В фильме идет нужный и важный разговор о человеческом счастье, которое может быть гармоничным и полным лишь тогда, когда личная жизнь человека неотделима от жизни общества. Но... создается ощущение известной схематичности... Можно найти немало сцен, отмеченных профессионализмом, согретых теплым чувством, тонкой и ироничной наблюдательностью. Но... слишком разнородно и эклектично соседствуют рядом эпизоды, не подмеченные в жизни, а словно взятые напрокат из других фильмов. Мы не всегда видим за ситуациями фильма подлинную глубину художественного проникновения в жизнь. Интимные переживания героев, тепло и искренне раскрытые... Р.Нифонтовой... и Н.Лебедевым... порой заслоняют другую, не менее важную линию поведения — об их взаимоотношении с другими людьми, которым они по-настоящему нужны и без которых невозможно их собственное счастье. Так общественно интересная этическая проблема, во имя которой и повели свой разговор со зрителем художники, уходит из поля зрения, лишается глубины, придавая всему произведению досадный привкус камерности, мелодраматичности. И все же картина эта интересна своим пристальным вниманием к душевному миру человека, поисками ответа на серьезные, волнующие вопросы жизни, личностью и теплотой отношения авторов к героям... Львиная доля успеха фильма по праву

принадлежит... Руфине Нифонтовой. Ее Светлана — интересный, душевно богатый человек, мыслящий и борющийся, страдающий и побеждающий" (Турицын В. Мелочь — вот что страшно // СК. 19.VI.1962).

"Сценарист задумывал образ женщины душевно богатой, творчески одаренной, которая не умеет ничего делать наполовину. Рисует — вся в этом. Любит — забывает все вокруг. Но, вопреки этому замыслу, на экране мы видим женщину недалекую, эгоистичную, малоинтересную; все ее порывы незначительны и слишком просто объяснимы. Примитивный сюжет, вялые, невыразительные диалоги... Нехитрая идея получила такое же нехитрое сценарное воплощение" (Мурашова Н. Схемы и жизнь // СЭ. 1962. № 12. С. 4).

"Позднее женское счастье. Упущенное женское счастье. Несостоявшееся женское счастье. Все это, заодно с непрестанно обсуждаемым вопросом — можно ли мужчине уходить из семьи, питает сегодня довольно обширную литературу, которую иначе, как дамской, не назовешь и которую читатель наверняка знает хотя бы по роману Ксении Львовой "Елена"... Говоря о проникновении в кинематограф практики "дамского романа", мы имеем в виду не столько даже сюжеты и характер взаимоотношений персонажей, а, так сказать, поэтику. Руфина Нифонтова вся во власти именно этой поэтики... Банальность изобразительного ряда совершенно адекватна банальности фраз... "Дамский роман" отрекомендовывается обычно великим знатоком сердец, он заверяет, будто психология — его кровное дело. При этом "дамский роман", в сущности, поразительно непонятлив. Даже если он ненароком набредет на что-то интересное, он не умеет это интересное ни передать, ни объяснить... Здесь [в фильме] есть то, что на профессиональном жаргоне называется "выходом на материал", пусть даже всего лишь, как говорится, интимно-лирический, но хоть по крайней мере свежий. Это мотив драматизма счастливой любви, когда сама полнота радости вызывает страх — а вдруг все это кончится?.. Интересный мог бы быть мотив. Но... Тут полный отказ от первичности, тобою, автором, ненароком почти открытой, — ради хорошей, крепкой, не единожды проверенной вторичности... Это, конечно, драматично — хотя и не безупречно по вкусу. Но это драматизм привычный. Испробованный. Иллюстративный... В картине... не мог прорасти хотя бы какой-то живой росток" (Шитова В. Девять фильмов одного года // ИК. 1962. № 11. С. 58—69).

"...Автор сценария непоследовательна в изображении характера своей героини. Необоснованность поведения центрального персонажа привела к фальшивости и неправдоподобности драматического конфликта картины. Актеры в фильме подобраны скорее по внешнему типажному признаку, и каждый из них демонстрирует заданные ему драматургом и режиссером качества того или иного персонажа... Р.Викторов в своем первом фильме еще слишком робок, неуверен, а порой и просто прямолинеен в построении мизансцен, в технике киномонтажа, в отборе выразительных деталей. В фильме нет убедительно воссозданной жизненной среды. Режиссеру зачастую не хватает острой наблюдательности, которая подчеркнула бы конкретность, своеобразие атмосферы происходящего. Ощущается режиссерская приверженность к давно установившимся кинематографическим штампам... Порой режиссер использует выразительные возможности кино для нагнетания искусственного драматизма... В картине заметна склонность ее создателей выбирать слишком эффектную натуру... Стремление авторов "говорить красиво", ложная, нарочитая декоративность в съемке Минска оборачиваются часто против самих художников" (ИБК. Т. 2. С. 137—139).

Библиография: Бондарева Е. Народ ждет волнующих кинопроизведений // СБ. 27.IX.1962; Левшина И. Истина требует спора // СЭ. 1962. № 24. С. 18; Красінскі А. Мастак — лірык // ЛіМ. 29.V.1964; ИСК. Т. 4. С. 173.

A psychological drama about a young female painter who is living through a critical period in her life. REVIEWS: the most interesting aspect of the film is the visual solution but the authors did not manage to do much of anything else besides these impressionistic pictures; the heroes' behaviour is not motivated, the characters are not worked out; the film is noted for its focus on the spiritual life of people; the lion's share of the success of the film belongs to the actress R.Nifontova.

ПЕРВЫЕ ИСПЫТАНИЯ (ПЕРШЫЯ ВЫПРАБАВАННI) (FIRST ORDEALS) — обычн., цв., 2-я сер.: 9 ч., 2502 м, в/э 4.IX.1961 г.

Др. назв. *First Trials II.*

Сц. А.Кулешов, М.Лужанин; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. А.Булинский; худ. Ю.Булычев; комп. Е.Глебов; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Э.Изотов (Лобанович), Е.Корнилова (Ольга), Н.Кустинская (Ядвися), Н.Еременко (Тодорик), И.Сретенский (Тукало), Г.Глебов (дьяк), В.Тарасов (Аксен Каль), Ф.Шмаков (Иван Михайлович), М.Названов (Скирмунт), В.Балашов (Кривицкий), А.Кацынский (Ставолич), В.Соловьев (Павел Сергеевич); В.Дедюшко, Е.Карнаухов, С.Станюта, В.Кравцов, В.Полицеймако, С.Карнович-Валуа, К.Адашевский, В.Максимов, Е.Малейко, Г.Рогачева, Г.Лапченко.

Историко-революционный кинороман.

Экранизация по мотивам трилогии белорусского писателя Якуба Коласа "На росстанях" (1955).

Лобанович в тюрьме рассказывает товарищам по камере о своей судьбе... Он снова встретился с Ядвисей на хуторе ее старой няни. Ядвися еще любит Андрея, но выбор, который он сделал в жизни, ей чужд. Узнав о предстоящем съезде народных учителей, Ядвися уговаривает мужа — учителя Тодорика — уехать из этих мест. В ночь на Ивана Купалу в лесу собирается первый учительский съезд, среди организаторов которого и Лобанович. Полицейская облава. Сымон Тукало пытается уничтожить протокол с подписями участников. Его арестовывают, а учителей увольняют с работы. Виленская подпольная организация большевиков, в которую входят Ольга Андросова и бывший тельшинский крестьянин, а ныне рабочий Аксен Каль, помогает уволенным. Вместе с Тодориком, работающим теперь в Вильно, Ольга организует бойкот школ. Андрей живет на хуторе у сестры с сыном Каля Алесиком. Его навещает выпущенный из тюрьмы с условием доносить на товарищей Сымон. Подавленный случившимся, Тукало кончает жизнь



Э.Изотов — Лобанович, Е.Корнилова — Ольга

самоубийством. Лобанович с Алесиком едет в Вильно. По дороге он знакомится с Кривицким —благородным разбойником, экспроприирующим деньги у богатых, и останавливается в Вильно в его квартире. Андрею с помощью Аксена удается опубликовать некролог о смерти Тукалы — обвинение царизму. Это вызывает гнев губернатора, как и организованная рабочими кожевенного завода Скирмунта забастовка. Усиливаются репрессии. Каля как одного из вожаков бастующих арестовывают. Ольга и Лобанович встречаются во время продажи ее дома, где находится квартира Кривицкого. Здесь же присутствуют и Скирмунт, покупающий дом, и (в качестве свидетеля) Тодорик. Опасаясь, что из-за вмешательства полиции деньги не достанутся революционерам, Кривицкий крадет их и передает Ольге через Лобановича. Андрей объясняется ей в любви, а потом сдается полиции, поскольку в качестве заложников задержаны Тодорик и Алесик. Его приговаривают к тюремному заключению. Ольгу также арестовывают и отправляют в ссылку. Алесик остается на попечении семьи Тодориков. Через несколько лет, бежав из ссылки, Ольга возвращается в Вильно и забирает Алесика у Тодорика, сделавшего карьеру и забывшего об идеалах юности, и Ядвиси, превратившейся в обычную мещанку. Андрей выходит из тюрьмы. Его встречают Ольга и Алесик. Вскоре Лобанович и Ольга отправляются по заданию партии продолжать революционную работу на фронтах первой мировой войны.

“Все в этой картине как будто бы в порядке. Работа оператора... достойна даже всяческих похвал. Очень красиво сняты пейзажи, выразительны портреты действующих лиц. А вот фильм получился какой-то бедный, словно его делали добросовестные, но не увлекающиеся люди. Правда... [авторы] основной своей задачей, очевидно, полагали именно увлекательность. И поэтому из очень содержательного, очень “мощного” романа Якуба Коласа было извлечено то, что, по мнению экранизаторов, не даст им заскучать. Они, видимо, решили, что революционные события менее выигрышны для показа. Зато всякие “привходящие обстоятельства” — любовные коллизии, погони, вынужденные мистификации — все это интригующе интересно! Поэтому забастовка на виленском заводе — это всего лишь несколько невыразительных и очень банальных кадров, а мало вразумительная история с красавцем-экспроприатором занимает чуть ли не полфильма. К тому же из этой истории выхолощено ее социальное содержание. Перед нами этакий граф Монте-Кристо, современный Дубровский... И так буквально во всем — событий вроде бы много, но все они какие-то пустые, один каркас, “внешность” (Гастев А. Фильмы “текущего репертуара” // СЭ. 1961. № 18. С. 13—14).

“...Паказаць, як беларуская інтэлігенцыя ішла ў рэвалюцыю, нельга без больш-менш глыбокага і паслядоўнага раскрыцця інтэлектуальна-духоўнага і ідэйнага росту галоўнага героя. Лёс Лабановіча — асноўнае ў творы народнага паэта... Паказаўшы галоўнага героя адразу амаль “гатовым” у сэнсе ідэйнага фармавання, блізкім да бальшавікоў, аўтары фільма згубілі, натуральна, сам прадмет мастацкага адлюстравання. Праблематыка трылогіі адразу аказалася вычарпанай... Пачаўшы фільм з таго, чым кончылася трылогія, яны прымушаны ў канцы поўнасцю перайсці на забаўныя выдумкі, каб як-небудзь заўладаць увагай гледача... Наогул, Лабановіч у фільме... зусім іншы тып, чалавек з іншым характарам і духоўным складам. Тое ж самае можна сказаць і пра другіх герояў” (Каваленка В. “Спрэчкі” з класікай // ЛіМ. 6.X.1961).

“Перад акцёрамі не пастаўлена задача глыбокага пранікнення ў сутнасць вобразаў Коласа. Хто як мог, так і сыграў... Ці ж можна, прагледзеўшы дзве серыі, сказаць, што... Лабановіч прайшоў суровую школу жыцця?.. Мы не бачым Лабановіча шматпланавага, неспакойнага, жывога, з яго роздумам, хістаннямі, сумненнямі, якіх так многа ў кнізе. Вобраз Лабановіча не ўзбуйнены. Нам хацелася быць сведкамі душэўных перажыванняў героя, убачыць розныя грані яго натуры. Замест гэтага нам паказваюць з экрана статычны, малавыразны партрэт артыста. Ёсць у фільме і добрае, удалае. Добра зняты... пейзажы. Яны маляўнічыя, лірычныя. Фарбы пяшчотныя, блізкія да прыроды. А прырода ў фільме выступае як паэтычная метафара... Пра многія жывапісныя кампазіцыі фільма можна сказаць, што яны па-сапраўднаму музычныя. З выяўленчай часткай, з панарамай цудоўна гарманіруюць і многія музычныя кавалкі. Музыка... драматычная, песні эмацыянальныя, меладычныя. Да гонару кампазітара трэба сказаць, што ён часта памагае пастаноўшчыкам фільма рытмічна арганізоўваць дзеянне” (Арлоў Д. Па сцежках пратаптаных // ЛіМ. 6.X.1961).

“...Дополнения, по-видимому, были продиктованы желанием авторов сделать роман на экране более зрелищным. Однако... нельзя оправдать столь значительные отступления от первоисточника “кинематографической спецификой”. Создатели фильма... должны были... сохранить неповторимый колорит, идейный смысл [трилогии]... Значительно больше претензий можно предъявить ко второй [серии]... перенасыщенной эпизодами откровенно водевильного и детективного характера... Первая попытка прочесть коласовскую трилогию средствами кино оказалась несовершенной... [Хотя у фильма] имелись и свои достоинства. Это талантливая операторская работа... изобразительное решение... Есть отдельные удачные образы эпизодических персонажей” (ИБК. Т. 2. С. 112—113).

“Более противоречива и менее художественно убедительна вторая серия дилогии... Здесь кинематографисты дали волю собственной фантазии, не всегда считаясь с первоосновой. Как драматурги, так и режиссер, создавая динамичное действие, насыщали сюжет новыми линиями и ситуациями, решая их в соответствии с главным намерением — показать революционного Лобановича... Но при этом артисту Э.Изотову редко выпадала возможность прислушаться к внутреннему голосу поставленного в сложные обстоятельства молодого революционера... Неравнозначность намерений и творческих результатов — следствие иллюстративного решения авторами... использованных мотивов и новых сюжетных линий. Во второй серии фильма это стало особенно очевидно, несмотря на то что она композиционно кажется стройнее и более завершенной” (КДвЖ. С. 146—149).

“Экранізацыя, якой бы яна ні была набліжанай да сваёй літаратурнай асновы, набывае ўласныя эстэтычныя законы. Па іх і трэба меркаваць, што атрымалася ў выніку. У выпадку з трылогіяй Я.Коласа вынік распадаецца на дзве часткі, розныя па аўтарскаму падыходу да літаратурнага твора. У першай серыі вобразы прыкметна трансфармаваны, але не выключаны з літаратурных калізій... Другая серыя — тварэнне больш А.Куляшова, М.Лужаніна і У.Корш-Сабліна... Ператрактоўка шмат якіх ліній і матываў трылогіі, увядзенне новых выклікалі амаль што абурэнне беларускіх літаратуразнаўцаў. У канцэнтраваным выглядзе яно выкладзена ў артыкуле В.Каваленкі “Спрэчкі з класікай”... Супярэчнасці спасціжэння коласаўскай эпапеі ў тым, што, дамагаючыся “кінематаграфічнасці”, экранізатары не знайшлі дастаткова пераканаўчага эстэтычнага абгрунтавання свайго бачання фільма. Просталінейнасць матывіровак і спрашчэнне вобразаў сёння асабліва відавочныя, бо драматургія і кінарэжысура, сама кінамова за трыццаць год значна ўскладнілася... Са зваротам да коласаўскай трылогіі выявіліся многія “падводныя камені” і рыфы на шляху перанясення на экран маштабных па змес-

це, самабытных па светаўспрыманню і стылістыцы твораў літаратурнай класікі" (КіЛ. С. 44—48).

Библиография: Бондарева Ф. Дела и проблемы "Беларусьфильма" // СК. 23.X.1962; ЭГН. С. 168—171; ИСК. Т. 4. С. 171.

A historical revolutionary film based on the trilogy of the Belarusian classical writer Ya.Kolas *At the Crossroads* which tells of the life of a young teacher in the years before World War I. Directed by Belarus' leading film director of the 1930-50s V.Korsh-Sablin. REVIEWS: the authors tried to intensify dramatic situations and add a "romantic" flavour to the events but the spirit of adventure is alien to the novel of Ya.Kolas, these changes account for the failure of the protagonist; part II is less successful: it abounds in scenes which are of a truly vaudeville or detective character, the protagonist remains static.

РАССКАЗЫ О ЮНОСТИ (АПАВЯДАННІ ПРА ЮНАЦТВА) (STORIES OF YOUTH) —

обычн., ч/б, 9 ч., 2466 м (вар. на бел. языке — 2564 м), 18.V.1961 г.

Худ. рук. Ю.Тарич; худ. В.Белоусов, А.Меняльщиков, Е.Игнатьев, В.Дементьев; комп. Н.Крюков; текст песен А.Бачило; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. М.Беркович; монт. Е.Аксененко.

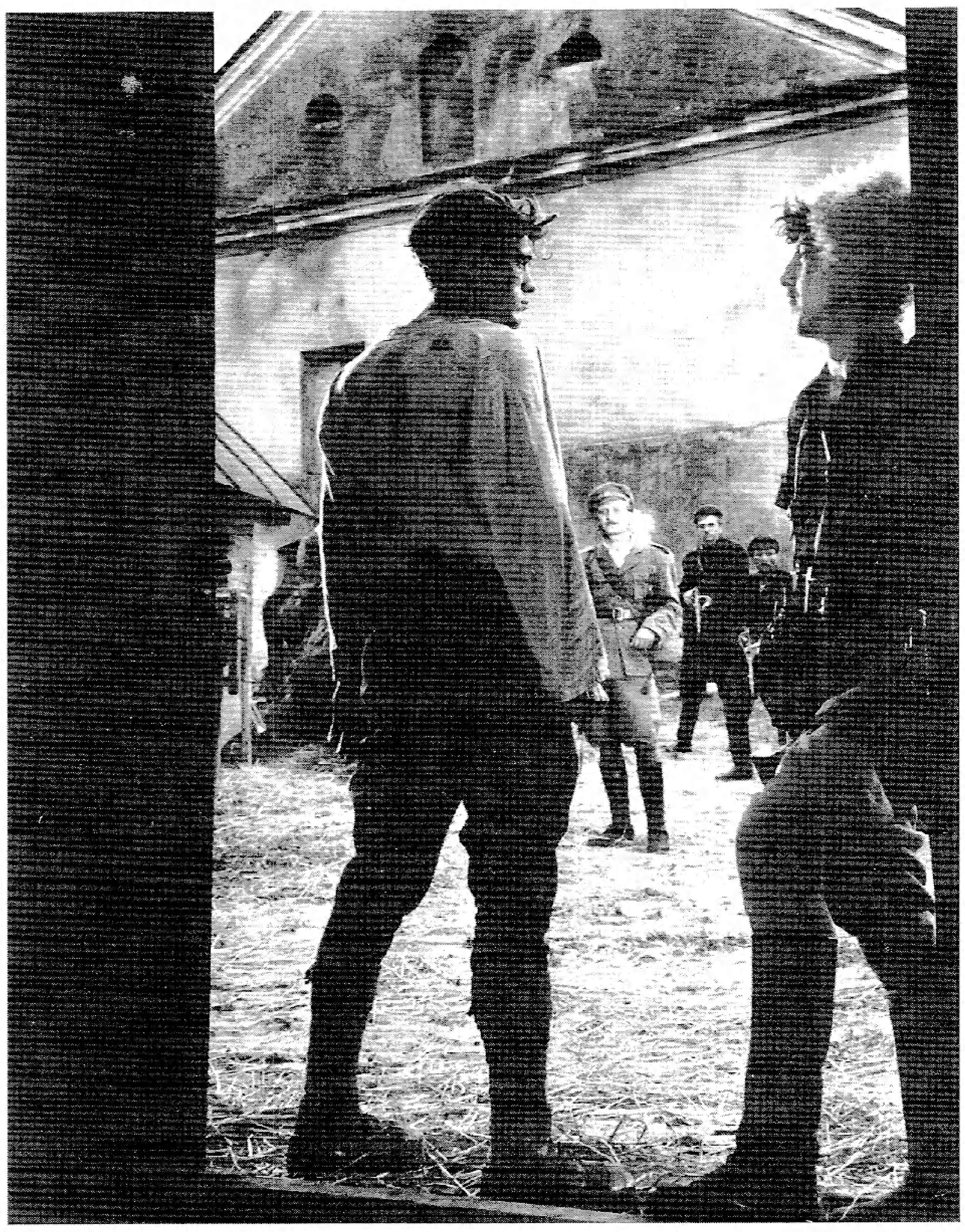
Киноальманах, посвященный Ленинскому комсомолу Белоруссии.

СЕКРЕТАРЬ УКОМА (САКРАТАР ПАВЕТКАМА) (THE SECRETARY OF THE DISTRICT COMMITTEE) — 2 ч.

Сц. Н.Фигуровский; реж. **Борис Степанов**; оп. О.Авдеев. В ролях: О.Лысенко (Ганя), В.Грачев (Микола), А.Чарноцкий (Савчук).

Экранизация по мотивам рассказа А.Исбаха "Расстрел".

Годы гражданской войны. Комсомольское собрание в губернском городе. Приходит сообщение о гибели членов укома из Заполья. Микола Артюхович рассказывает, как было дело... Двое бандитов появляются на окраине его деревни, убивают лошадь крестьянина Трофима (отца сверстницы Миколы — Гани) и избивают его. Микола — секретарь деревенской комсомольской ячейки — идет в Заполье, чтобы предупредить о появлении в уезде белой банды. Но неподалеку от города, захваченного бандитами, Миколу ранят, и местные мальчишки прячут его в сарае. Вскоре бандиты запирают в нем схваченных ими укомовцев во главе с председателем Савчуком. На своем последнем заседании они поручают руководить комсомольской работой в уезде Миколе. О его присутствии в сарае бандиты не знают, и Микола может спастись. У него сохранился пистолет с одним патроном. Савчук берет его и, когда их выводят на расстрел, стреляет в атамана. Укомовцы гибнут... На собрании комсомольцы чтят их память.



Кадр из киноновеллы "Секретарь укома"

КОМСТРОЙ (КАМБУД) (KOMSOMOL CONSTRUCTION SIDE) — 3 ч.

Сц. П.Василевский; реж. **Виктор Туров**; оп. А.Заболоцкий. В ролях: Ю.Соловьев (Максим), Г.Самохина (Полина), Ю.Минин (Степан), Г.Павлов (Клим).

30-е годы. На Комстрой идет работать молодежь из соседних деревень. Комсомолец Максим узнает, что Степан (сын сидящего в тюрьме кулака) — муж Полины, женщины, которую Максим полюбил, издевается над ней. Максим приходит в деревню и забирает Полину с маленьким сыном на стройку. Степан с братом решают поджечь стройку. Он пытается вернуть Полину, но она отказывается и не отдает сына. Не хочет она встречаться и с Максимом. Но однажды они все-таки идут вместе гулять и видят пожар на железнодорожных путях. Послав Полину за помощью, Максим пытается задержать поджигателей. Брата Степана убивает часовой. Максим догоняет Степана и связывает его. Полина приводит помощь. Пожар потушен.

ПРОРЫВ (ПРАРЫЎ) (BREAKTHROUGH) — 2 ч.

Сц. В.Короткевич, А.Ястребов; реж. **Семен Брауде**; оп. И.Ремишевский. В ролях: С.Громова (Яня), В.Поночевный (Иван), В.Тарасов (Федор), Ю.Дубровин (Михась).

Великая Отечественная война. Командир окруженного партизанского отряда отправляет трех комсомольцев-разведчиков в деревню Загатье, чтобы они отвлекли внимание фашистов. Бой в Загатье будет сигналом для прорыва блокады. Иван, один из разведчиков, предлагает обратиться за помощью в Загатье к его знакомой девушке Яне. Немцы приказывают ей помыть полы в штабе, когда там будут только часовой и дежурный. Яня отвлекает часового, разведчики закладывают взрывчатку. Связав одного из полицейских и воспользовавшись его формой и

подводой, разведчики и Яня уезжают из села. Раздается взрыв. Отстреливаясь, они уходят от погони. Ранят Михася. Прикрывая его и Яню, гибнут Иван и Федор. Партизанский отряд прорывается из окружения.

ДАЛЬ ЗОВЕТ (ДАЛЕЧЫНЯ КЛІЧА) (THE CALL OF THE BLUE HORIZON) — 2 ч.

Сц. Н.Фигуровский; реж. **Лев Дурасов**; оп. И.Пикман. В ролях: Л.Тимофеева (Зина), В.Виноградов (Иван), В.Белохвостик (бригадир).

Начало 60-х годов. Недавно поженившимся молодым строителям Ивану и Зине не дают квартиру. Начальник строительства в разговоре с бригадиром Ивана мотивирует это тем, что их бригада в социалистическом соревновании завоевала право ехать на одну из строек Сибири. Но бригадир настаивает. Вечером, во время торжественного собрания по поводу отъезда строителей в Сибирь, друзья отдают Ивану ордер. Он спешит в общежитие, чтобы обрадовать Зину. Однако вскоре Иван узнает, что их бригада едет в Сибирь. Оказывается, что и бригада Зины удостоена этой чести. Члены обеих бригад готовят новоселье. Появляются Иван, Зина и вахтерша тетя Паша с дочкой, которым молодожены решили отдать свою квартиру: сами они едут с друзьями в Сибирь.

"Фильм понравился своей страстностью, боевой романтикой, горячим стремлением авторов вписать свои, пускай не всегда совершенные строки, в героическую эпопею о юности послеоктябрьских поколений... [Первая] новелла захватывает, держит зрителей в напряжении не занимательным сюжетом, не яркой, но поверхностной остротой, как это часто случается, не внешней эффектностью, а правдивостью, искренностью, глубоким подтекстом... [В "Комстрое"] особенно удачны массовые сцены.... Все, что связано с трудом, со стройкой, с комсомольскими делами, показано просто и образно. А... главная тема новеллы — лирическая — решена прямолинейно... Слишком быстро происходит перелом в сознании Полины... [Авторы третьей новеллы] не внесли ничего нового, своеобразного в военную тематику... Приступая к съемкам, они не имели законченных сценариев. Это особенно чувствуется, когда смотришь четвертую новеллу... В основе сюжетной завязки... лежит надуманный случай, нет никакого конфликта, все гладко и примитивно... [Авторы], подчиняясь драматургическому материалу... пошли по протоптанной, узкой тропинке избитых приемов и ситуаций, заимствованных из многих наших неудавшихся комедий" (Полянский Г. Юность шагает сквозь годы // ЗЮ. 11.VI.1961).

"[Первая] новелла создана на интересном драматическом материале. Это сказалось и на ее художественных качествах... Только две краски видим мы на палитре создателей [второй] киноновеллы — черную и белую. Герои или безукоризненно положительные или стопроцентно отрицательные... Схема новеллы "Комстрой" очень прямолинейна. Авторы... не вдохнули в нее жизнь... [И в третьей новелле] авторам иногда изменяет чувство меры. Уж очень все легко и просто получается у разведчиков. Трафаретны образы врагов... Постановщик [четвертой новеллы] создал нечто вроде киноплаката, агитирующего молодежь ехать на новостройки... Белорусское искусство переживает сейчас бурный подъем... В картине же "Рассказы о юности" многое сделано без вдохновения" (Евгеньев К. Удачи и просчеты // СБ. 7.VII.1961).

"...Без добрага, паўнацэннага сцэнарыя нельга зрабіць добры фільм... Удача [першай, найлепшай навелы]... была ўжо закладзена ў літаратурнай першаснове... [Але] не ўсюды пастаноўшчыкі праявілі стылявую стрыманасць. А ў некаторых эпізодах яны падкрэслена дэманструюць сваю кінематаграфічную эрудыцыю не заўседы апраўданымі ракурсамі, панарамамі, мантажнымі стыкамі... Нядрэннае ўражанне пакідае і другая навела... У адборы выяўленчых сродкаў... у агульным вырашэнні... выразна відаць імкненне працягваць лепшыя традыцыі паэтычнага кінематографа. Гэта можна заўважыць і ў інтанацыі, з якой аўтары расказваюць пра лёс маладой жанчыны... і ў абмалёўцы характараў, і ў адлюстраванні карцін роднай прыроды. Аднак... невыразна выпісаны вобразы герояў... Асобныя сюжэтныя лініі навелы нечакана абрываюцца, у адных месцах адчуваецца скарагаворка, у другіх, наадварот, празмерная расцягнутасць... Каб як-небудзь кампенсаваць гэтыя недахопы сцэнарыя, рэжысёру давялося насычаць навелу вонкавымі драматычнымі эпізодамі ў выглядзе пагоні, схватак, пажараў і г.д. Усе гэта не магло не прывесці да сюжэтнай раскіданасці і агульнай мастацкай незавершанасці... Навела "Прарыў"... увогуле робіць уражанне адвольнай кінематаграфічнай імправізацыі. Яе з поўнай падставай можна назваць "аператарскай"... Але ўдалае выяўленчае вырашэнне толькі яшчэ больш адцяніла бездапаможнасць сцэнарыя... У навеле ёсць усе штампы, якія сустракаюцца ў дрэнных ваенна-прыгодніцкіх фільмах, але няма толькі аднаго — самастойнай творчасці, элементарнага мастацкага густу. Сказанае, бадай, у яшчэ большай меры адносіцца да чацвёртай навелы... [Яе сюжэт] — узор кабінетнай драматургіі, у якой няма нават адзнак ведання сапраўднага жыцця савецкай моладзі... Аўтары навелы імкнуліся толькі да таго, каб на экране ўсё было як мага больш "прыгожа" (Смаль В. Узятае з жыцця і выдуманае ў кабінеце // ЛіМ. 11.VII.1961).

"...Вначале острая, неожиданная мелодия фильма начинает вдруг звучать чем-то удивительно знакомым... Ощущение уже виденного усиливается во второй новелле... Не правда ли, конфликт фильма "Коммунист"? Но дело даже не в этом. Конфликт мог быть тем же и все же другим, интересным для зрителей, если бы были другие люди. Здесь людей нет. Есть бешено мечущиеся силуэты в кожанках и ватниках, силуэты с иконами и с детьми, с маузерами и с поднятыми кулаками. В третьей новелле... остался один детективный сюжет, все хитросплетения которого заранее хорошо известны. И особенно обидна неудача последнего рассказа... Люди, которых каждый день, каждую минуту встречаешь около себя, очерчены беглыми, неряшливыми штрихами. Приподнятая, где-то вначале романтическая манера фильма под конец оборачивается просто небрежностью, декларативностью" (Иванова В. Обидно! // МК. 14.IX.1961).

"Немала выйгрышных момантаў мог знайсці Барыс Сцяпанаў у пачатковых эпізодах фільма — і ў тайным зборы камсамольскай ячэйкі, і ў сцэне на полі. Але ён вырашае іх лаканічна, бо яны патрэбны толькі для абмалёўкі сітуацыі, для стварэння атмасферы часу. Затое як разгорнута, шчодра, "выкладаючыся да апошняга", праводзіць ён ключавую сцэну — расстрэлу! У ёй сканцэнтравана ідэя рэчы, яна асвятляе ўсё апавяданне. Адсюль узнікае і яго стройнасць, суразмернасць, сапраўдная мастацкасць... У навеле "Прарыў"... не ўлічана... патрабаванне жанру — і вось замест мастацкага раскрыцця тэмы, замест апавядання пра пачуцці і думкі чалавека на вайне, ды яшчэ ў непаўторных умовах партызанскай барацьбы, — мы ўбачылі, так сказаць, тэхнічны бок адной з ваенных аперацый, і непатрэбныя ў дадзеным выпадку дэталі засланілі ад аўтараў і ад гледачоў унутраны сэнс твора. Аўтарам усё здавалася важным і неабходным — і як героі рапартуюць, і як паўзуць, і сядзяць у хляве, і якім іменна чынам закладваюць міну. Але гэтыя дзеянні адбываюцца толькі для таго, каб прадэманстраваць вельмі агульную думку аб гераізме і гуманізме савецкіх людзей. У выніку —

навела, якая, здавалася б, павінна быць асабліва дынамічная, атрымалася надзвычай сумная. Уменне адбіраць — надзвычай важнае ў рабоце над малой формай. У паўгадзіннай навеле не хапае месца для разгорнутых пралогаў, матывіровак, падрабязнай інфармацыі. І кожную сцэну трэба шмат разоў вывяраць на вагах ідэйнай задумы, стылю, мастацкага густу. Нам уяўляецца, што недахопы такіх розных па тэме і мастацкім ўзроўні навел, як "Зорка на спражцы", "Даль кліча", апроч іншых прычын яшчэ тлумачыцца і няўменнем асэнсаваць архітэктоніку тэмы і жанру. Часам маладым кінематаграфістам здаецца, што работа па стварэнню сітуацыі, адбору матэрыялу, пабудове характараў — справа другарадная. Усе намаганні яны прыкладаюць толькі да таго, каб праявіць сваё індывідуальнае бачанне і манеру ў фармальным прыёме, у стылістыцы фільма... Калі дакладная задума, тады дакладна вызначаецца і жанр, а ў кароткаметражным фільме маюць значэнне і адценні жанру. Між тым, нават прыблізна не вызначыш жанр большасці разглядаемых намі навел. Нават тады, калі сюжэт і матэрыял дыктуюць стыль і тон навелы — выбар жанру адвольны і выпадковы. Напрыклад, фільмы "Памылка" і "Даль кліча" глядзяцца без ценю ўсмешкі ў той час як сітуацыі там яўна камедыйныя" (Мілова Э. Кінастужка даўжынёю ў трыццаць мінут // ЛіМ. 10.VIII.1965).

"Новеллы снимали разные режиссеры с неодинаковой мерой таланта и профессионального умения. Это привело к некоторой стилевой эклектичности картины, в которой яркие, выразительные эпизоды сочетались с вялыми и неинтересными... Сценарист [первой] не пошел по проторенному пути иллюстративного изложения занимательного сюжета. Он стремился раскрыть романтику борьбы первых комсомольцев. Проста и выразительна стилистика новеллы, лаконичны и эмоциональны ее эпизоды. Правдиво, искренне, без наигрыша и нарочитости, без ложного пафоса рассказано в фильме о последних часах героев-комсомольцев. Камера оператора... приближает к нам лица героев, дает возможность всмотреться в их глаза, запечатлеть в сознании зрителя облик тех, кто погиб в "семнадцать мальчишеских лет". Драматической ситуации новеллы соответствует и снятый... пейзаж: серое небо, низко нависшее над гори-зонтом, изрытая и исковерканная войною земля с кое-где пробивающейся травой. Молодым актерам... удалось в пределах короткой новеллы передать душевную чистоту, привлекательность характеров подпольщиков... В новелле "Комстрой" сделана попытка рассказать о возникновении новой, коммунистической морали... Недостатки драматургии... не могли не сказаться на трактовке образов, на актерском исполнении... Отсутствие интересных драматургических решений... [авторы] стремились восполнить яркой, броской режиссерской и изобразительной трактовкой. Динамичный монтаж, неожиданные ракурсы в эпизодах острых, конфликтных, поэтичные пейзажные зарисовки в сценах лирических свидетельствовали о творческих поисках молодых кинематографистов. Две последние новеллы... оказались чрезвычайно слабыми и по драматургии, и по режиссуре" (ИБК. Т. 2. С. 124—126).

Библиография: Хорьков П. Отчизны верные сердца // КЗ. 9.IV.1961; Гастев А. Фильмы "текущего репертуара" // СЭ. 1961. № 18. С. 14 — 15; Красінскі А. Мастак — лірык // ЛіМ. 29.V.1964; Скварцоў С. Сталасць прыходзіць не адразу // ЛіМ. 11.XII.1964; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 194 — 204; ИСК. Т. 4. С. 173; ЭРИ. С. 212 — 213.

A collection of four short films telling of Young Communist League members during different periods in the history of the country. Two of the films were a debut of the famous Belarusian film directors B.Stepanov and V.Turov. Co-scriptwriter of the third film was the writer V.Korotkevich. REVIEWS: the second film intends to continue the traditions of the poetic cinema but the characters are bleak and inexpressive, there is no plot development; the third film is noted for its photography; the first film keeps the spectator in suspense not with the help of special effects but thanks to its authenticity and sincerity; the fourth film is based on a far-fetched event, the art techniques are banal; the most successful of all the four was the first film.

МАЛЕНЬКИЕ МЕЧТАТЕЛИ (МАЛЕНЬКІЯ ЛЕТУЦЕННІКІ) (LITTLE DREAMERS) — обычн., ч/б, 7 ч., 1777 м, в/э 18.II.1963 г.

Киноальманах о жизни советской детворы.

ЮЛЬКИН ДЕНЬ (ЮЛЬЧЫН ДЗЕНЬ) (JULIA'S DAY) — 2 ч., 610 м.

Сц. Н.Морозова, В.Морозов; реж. **Олег Гречихо**; оп. И.Ремишевский; худ. Б.Кавецкий; комп. Е.Глебов; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. Н.Рожков; худ.-мультипл. Ю.Меркулов; монт. Н.Бриллиантщикова. В ролях: И.Кривошанова (Юлька), В.Куценко (мама), В.Виноградов (папа), П.Пекур (дядя Гриша).

Экранизация одноименного рассказа Н. и В.Морозовых.

Однажды каменщик дядя Гриша показывает маленькой Юльке свою "волшебную" кельму, которой построено очень много домов. Он даже дает девочке уложить несколько кирпичей. Потом кельма оказывается в руках мальчишек-сорванцов. Убедившись, что добром они ее не вернут, Юлька храбро "идет в бой". Грязная и мокрая, но счастливая девочка приносит кельму домой. Рассерженная мама выбрасывает ее в мусорное ведро. Однако вечером Юлька вновь находит кельму и берет с собой в постель. Ночью ей снятся волшебные сны о том, как по мановению ее кельмы вырастают новые дома.

ОШИБКА (ПАМЫЛКА) (THE MISTAKE) — 2 ч., 510 м.

Сц. Е.Каплинская, Л.Неменова; реж. **А.Ястребов**; оп. Г.Вдовенков; худ. В.Белоусов; комп. Е.Глебов; звукооп. К.Бакк, М.Вольхина; худ.-грим. С.Михлина; монт. Н.Бриллиантщикова. В ролях: Б.Битюков, Е.Хейфец, Е.Трощенко, А.Веденеев, С.Дубровский.

Экранизация одноименного рассказа Е.Каплинской и Л.Неменовой.

Димка для Кати непререкаемый авторитет: он учится на одни пятерки, хорошо ведет себя на уроках, является самым сильным и смелым в классе. Но однажды Димка просит Катю, отец которой — их школьный учитель, тайком исправить ошибку в его контрольной по арифметике. Катя соглашается сделать это, но ее отношение к Димке меняется. Такая "пятерка" не приносит радости и самому Димке.

ЗВЕЗДА НА ПРЯЖКЕ (ЗОРКА НА СПРАЖЦЫ) (THE STAR ON THE BUCKLE) — 3 ч., 657 м.

Др. назв. "Солдатский праздник".

Сц. Г.Шпаликов; реж. **Виктор Туров**; оп. А.Заболоцкий, Ю.Марухин; худ. Ю.Булычев; звукооп. К.Бакк, М.Вольхина; худ.-грим. Г.Захарская; втор. реж. Н.Савва. В ролях: Г.Жженов (Федор Лапша), Д.Шустенко (Юра), М.Чистов (Миша).

Экранизация по мотивам одноименного рассказа белорусского писателя Янки Брыля.

С раннего утра в один из городских дворов доносятся звуки военного марша. Ребятам очень хочется посмотреть репетицию парада, но выходить одним за ворота им запрещено. В это время к бывшему солдату, кочегару Лапше, приходит его однополчанин. Выпив по чарке, они вспоминают своих фронтовых друзей. Потом Лапша выходит во двор и, усевшись на детскую качалку, рассказывает окружившим его ребятам о своем военном прошлом. Ребята поражены: оказывается, дядя Лапша — герой. Немного захмелевший старый солдат засыпает, а ребята оберегают его сон. А потом однополчанин Лапши ведет их на площадь, где они с восторгом смотрят на марширующих суворовцев.



Г.Жженов (справа) — Лапша

"[Первым самостоятельным работам молодых режиссеров] можно адресовать много профессиональных упреков, но в них есть черты живой жизни, пытливость мысли художника, поэтичность замысла, то есть все те свойства, которые свидетельствуют о бесспорных способностях постановщика... Дети трогательны, и каждым своим движением, улыбкой, слезами, словом вызывают умиление зрителей. Однако, когда от ребят требуется не только "фактура", но и решение каких-то задач, решение-действие, работать с ними режиссеру бесконечно трудно... Можно упрекнуть режиссера новеллы "Юлькин день"... и за излишний "сентимент", и за то, что они как-то уж очень нарядно одели свою героиню, и за то, что павильоны в фильме выглядят какими-то необжитыми, новенькими, словно это не обыкновенная квартира, а витрина мебельного магазина. Можно упрекнуть режиссера и за то, что актеры, играющие родителей Юльки... выглядят так, словно играют свой первый в жизни актерский дебют. Но нельзя не поверить самой Юльке, фантазерке, необыкновенно восприимчивому, подвижному ребенку, ведущему себя с такой естественностью, что вы верите каждому ее слову. Какую счастливую методику

нашли режисеры для работы с детьми, что так непринужденно, так органично заставили их вести свои роли! Поэтому темы новелл... решены с такой правдой и простотой. Мы имеем дело в каждой новелле с интересно разработанными в сценариях сложными характерами детей, превосходно и ярко изображаемыми маленькими актерами. Недостатки первой новеллы, в сущности, повторяются и во второй... И здесь павильоны такой новизны и нетронутости, словно в эти комнаты впервые ступила нога человека, и операторская работа гладка, элементарна, не привлекает внимания. Но юные герои здесь также интересны и правдивы. Третья новелла... отличается от первых более оригинальным сценарным решением, более высоким уровнем режиссуры... и операторской работы... и, наконец, превосходной игрой "взрослого" актера Г.Жженова... В отличие от первых двух новелл —третья не просто сюжетный случай, а поэтический образ, яркий и выразительный" (Коварский Н. "Маленькие мечтатели" // СЭ. 1963. № 3. С. 12—13).

"...Лепшай з'яўляецца апошняя [навела]... Глядзіцца яна з вялікім хваляваннем... [Аўтары] прачыталі гэта апавяданне вачыма мастакоў і здолелі знайсці для яго ўвасаблення на экране адпаведныя сродкі выразнасці... У навеле добра бачны цікавыя пошукі формы, мастацкай выразнасці. Але разам з тым, маладыя мастакі нібыта імкнуцца прадэманстраваць усё тое, чаму яны навучыліся ў інстытуце кінематаграфіі. Таму часам яшчэ і ракурс, і павелічэнне плана, і здымка ў руху, і іншыя выразныя сродкі сучаснага кінематографа нічога не значаць, не раскрываюць вобраза. Аператары шукаюць як мага больш арыгінальныя "пункты", каб глядач ахаў ад відовішчных эфектаў. І сапраўды, амаль у кожным кадры навелы многа выдумкі, арыгінальных вырашэнняў... Але калі мы гаворым аб высокім прафесіяналізме, то маем на ўвазе, што талент, майстэрства — гэта не толькі "як", але яшчэ і "што". Выяўленчае вырашэнне павінна перш за ўсё садзейнічаць раскрыццю асноўнага зместу твору... У навеле ["Юльчын дзень"] нібыта ўсё на месцы, але нягледзячы на гэта, яна ўсё ж пакідае пачуцце незадавальнення... Адбываецца гэта, перш за ўсё, ад празмернага захаплення аўтараў знешняй прыгажосцю. У навеле ўсё прыгожа да прыкрасці... Унутраны фальш і саладжавасць яшчэ больш падкрэсліваюцца сюсюкаючымі "дарослымі" разважаннямі, якія, па воле аўтараў, даводзіцца вымаўляць маленькай дзяўчынцы. Хацелі гэтага маладыя мастакі ці не, але ў навеле аказалася парушаным адзінства формы і зместу... "Памылка"... наогул мае мала агульнага з сапраўдным мастацтвам... Пасля прагляду навелы міжволі ўзнікае пытанне: ці варта было наогул ілюстраваць сродкамі кінамастацтва прапісныя ісціны?" (Смаль В. Аб "маленькіх летуценніках" і вялікім мастацтве // МП. 20.II.1963).

"В новелле "Юлькин день"... авторы в занимательной форме повествуют о приобщении ребенка к жизни большого, "взрослого" мира. Подчеркивая важную мысль о неправильности методов воспитания у тех родителей, которые стремятся изолировать своих детей от окружающей жизни, создатели киноновеллы не избежали назидательности и дидактики. Во второй новелле... шел разговор о порядочности и честности в отношениях между школьниками. Однако в ней отсутствовала жизненная достоверность, яркие детали из жизни школьников. Авторы лишь сухо и схематично проиллюстрировали общеизвестные истины... В отличие от первых двух новелл "Звезда на пряжке" — не дидактическое назидание, а поэтический образ, яркий и выразительный... Стремясь выразить себя, продемонстрировать свой индивидуальный почерк, молодые кинематографисты иногда обращаются к внешне эффектным приемам, не всегда оправданным задачей, замыслом произведения... Но формальные эксперименты не заслонили в новелле самое главное — задушевный, поэтичный рассказ о незаметном герое войны" (ИБК. Т. 2. С. 127—129).

Библиография: Михайлова С. Молодежь о молодежи // ЗЮ. 6.VII.1962; Красінскі А. У даўгу перад юным гледачом // ЛіМ. 17.IX.1963; Юдахин А. Мечтатели // УГ. 21.IX.1963; Скварцоў С. Сталасць прыходзіць не адразу // ЛіМ. 11.XII.1964; Мілова Э. Кінастужка даўжынёю ў трыццаць мінут // ЛіМ. 10.VIII.1965 [гл. матэрыялы фільма "Апавяданні пра юнацтва"]; КСБ. С. 203 — 204; ИСК. Т. 4. С. 173; ЭРИ. С. 213; Бондарева Е. Режиссер в зеркале фильмов // Неман. 1988. №12. С. 140.

A collection of three short films about the adventures of little heroes. The third film is based on the story by the famous Belarusian writer Ya.Bryl. REVIEWS: the first film has got a number of flaws but one can't help believing Yulka who is an unusually responsive, lively and natural child; the third film is the best in the collection, it is noted for the search for new means of artistic expressiveness but sometimes the authors overdo in the use of various techniques; the first film is characterized by too much beauty; the first and the second films illustrate banal truths; the third film is not a didactic lesson but a poetic image.

МОСТ (МОСТ) (THE BRIDGE) — обычн., ч/б, 2 ч., 540 м, в/э 28.XII.1962 г.

Сц. и реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Вдовенков, Ю.Цветков; худ. В.Белоусов; комп. Е.Глебов; звукооп. Л.Шутова, монт. М.Стальмакова, П.Засухина. В ролях: А.Родионова (девочка), В.Семенов (Костя), Л.Мозолевская (соседка), А.Замешена-Малейко (бабушка Кости), А.Барановский (почтальон), К.Кулаков (зав. магазином), И.Жаров (снабженец).

Киноновелла.

Экранизация одноименного рассказа Н.Чуковского.

С тех пор, как у Кости умерла мать, он очень изменился: стал нелюдимым, замкнутым, неуверенным в себе, предпочитая всему одинокие велосипедные прогулки. Накануне своего отъезда в Сибирь, где он мечтает научиться водить корабли за Полярный круг, Костя решает в последний раз прокатиться по любимому маршруту. На шоссе впереди себя он замечает девочку, которая также едет на велосипеде. Попытка догнать ее превращается в своеобразную гонку. Не обратив внимания на запрещающий знак, девочка въезжает на находящийся в аварийном состоянии мост и проваливается в воду. Костя прыгает вслед, чтобы спасти ее. Потом они долго разговаривают на берегу. Вечером Костя уедет, и проводить его на станцию придет спасенная им девочка.

"...Ідэальным для [кіна]навелы з'уляецца сюжэт адной падзеі, аднаго ўчынку, адной сітуацыі, якія раскрываюць ідэю, характар героя з найбольшай паўнатой. Перагружанасць фабулы, якая вельмі стамляе і ў поўнаметражным фільме, зусім процiпаказана навеле, нават самай прыгодніцкай... "Мост"... "Стальная калыска"... "Сакратар укома"... Прынцыпы манапланавасці дзеяння праведзены ў іх найбольш паслядоўна... Уся першая палавіна фільма "Мост" мякка, спакваля малюе характар падлетка, яго ўзаемаадносіны са светам, падрыхтоўваючы той адзіны эпізод, які раскрывае мастацкую задуму аўтара. Гэтай задачы падпарадкаваны і рытм апавядання: нетаропкі, нават трошкі запаволены ўпачатку, ён непрыкметна набірае тэмп і дасягае найвышэйшага напружання ў сцэне гонкі і выратавання дзяўчынкі. Апошняя сцэна не ўспрымалася б так моцна і значна, калі б ёй папярэднічалі напоўненыя дзеяннем моманты... Удала знойдзеная дэталь, выклікаючы ланцуг яркіх асацыяцый у гледача, здольна растлумачыць і расказаць больш, чым серыя невыразных учынкаў і доўгіх службовых дыялогаў... У той жа, на наш

погляд, вельмі ўдалай, знятай у адзіным паэтычным настроі навеле І.Дабралюбава знойдзена дэталь-сімвал, якая цудоўна і вобразна гаворыць пра летуценні хлапчука, пра парыванні яго ў жыццё вялікае, нязведанае. У апошнім кадры, ужо расстаўшыся з героем, мы бачым з вышыні імклівую плынь ракі і раптам заўважаем, што астравок пасярэдзіне яе падобны на карабель" (Мілова Э. Кінастужка даўжынёю ў трыццаць мінут // ЛіМ. 10.VIII.1965).

"Паказ стваральнай працы нашых сучаснікаў, іх імкненняў, багатага духоўнага свету — гэта тэма з першых крокаў самастойнага творчага шляху прываблівала І.Дабралюбава. Яго курсавая работа ў час вучобы ва Усесаюзным дзяржаўным інстытуце кінематаграфіі... у паэтычнай манеры расказвала пра маладога чалавека, які ўступае ў жыццё, пра яго мары, надзеі. Яна атрымала высокую ацэнку і была залічана як дыпломная" (Законнікаў С. Радасць творчасці // Звязда. 23.I.1976).

Библиография: Уладзіміраў П. Перад вялікім экранам // МП. 30.IX.1962; Масарэнка А. Кінематограф — дзецям // ЧЗ. 18.V.1967; Михайлова С. Поэтика кинокадра // КСБ. С. 249; Бондарава Е. "Мой любімы герой — зямны чалавек нашых дзён..." // ЛіМ. 19.XI.1982; Павлючик Л. Иду искать // СК. 1.VI.1985.

A film novelette based on the story by the Soviet writer K.Chukovski about a lad who saved a girl who had fallen off the bridge. The film is a debut of I.Dobrolubov, a famous Belarusian film director of the 1960s generation. REVIEWS: the director's course project made during his studies at the All-Union Cinematography Institute was highly evaluated and was credited as a diploma project.

СТАЛЬНАЯ КОЛЫБЕЛЬ (СТАЛЁВАЯ КАЛЫСКА) (A STEEL CRADLE) — обычн., ч/б, 2 ч., 485 м, 16.VI.1963 г.

Сц. А.Мацкевич; реж. **Олег Гречихо**; оп. И.Ремишевский; худ. В.Белоусов; звукооп. А.Шлойдо; монт. М.Стальмакова. В ролях: Р.Шмырев (командир), В.Шальтис (Егорыч), В.Жариков (Лазутин), А.Зазуля (Сашка).

Киноновелла.

В конце Великой Отечественной войны на дорогах Германии экипаж советского танка находит немецкого ребенка, родители которого погибли при бомбежке. Взяв ребенка в свой танк, советские воины продолжают с боями продвигаться вперед. Танк подбивают, он начинает гореть. Командир приказывает одному из бойцов спасти ребенка, переправив его через реку. Прикрывая плотик с девочкой, гибнут почти все члены экипажа.



Кадр из фильма

Библиография: Працэнка М. Увага! Ідуць кіназдымкі // За перамогу камунізма (г. Слонім). 25.IX.1962.

A film novelette about the crew of a Soviet tank who at the cost of their lives saved a German child during World War II.

УЛИЦА МЛАДШЕГО СЫНА (ВУЛІЦА МАЛОДШАГА СЫНА) (THE STREET OF THE YOUNGER SON) — обычн., цв., 10 ч., 2691 м, в/э 21.V.1962 г.

Сц. Л.Кассиль, М.Поляновский; реж. **Лев Голуб**; оп. И.Пикман; худ. В.Дементьев, В.Белоусов; комп. В.Оловников, Ю.Бельзацкий; текст песни М.Светлова; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. В.Козловский; худ.-грим. Л.Емельянов; монт. Е.Аксененко. В ролях: А.Корнев (Володя Дубинин), Е.Бондаренко (Ваня), Т.Кресик (Светлана), Б.Битюков (Зябрев), П.Пекур (Лазарев), И.Шатилло (комиссар Котло), В.Черняк (Любкин), З.Дехтярева (мать Дубинина), Б.Кордунов (отец Дубинина), Л.Корнева (Валя), Р.Филиппов (дядя Яша), В.Грудинин (Гриценко), А.Павлова (его жена), В.Ушакова (Юлия Львовна), В.Мартынов (Георгий Петрович), Е.Григорьев (Ланкин); В.Янпавлис, Г.Глебов, Б.Владомирский, З.Стомма, В.Шевеленок, Т.Шевченко, Н.Левашова, Т.Муженко, Ж.Друцкая.

Киноповесть.

Экранизация одноименного романа Л.Кассиля и М.Поляновского (1949), посвященного пионеру — Герою Советского Союза Володе Дубинину.

Спец. приз Л.Голубу "за работу над детским фильмом" на III КФ республик Прибалтики и Белоруссии (Рига, 1963).

В приморском городе Керчи живет мальчишка Володя. На уроках зачитывается книгой о Чкалове. Строит планеры, которые улетают дальше других. Возится с малышами из подшефного класса. С отцом-капитаном, когда тот возвращается из плавания, ездит на рыбалку. Часто отец рассказывает сыну, как в годы гражданской войны каменоломни, по которым любит лазать Володя, выручали красных партизан. Когда начинается Великая Отечественная война, отец уходит на фронт, а Володя добивается, чтобы его взяли в партизанский отряд, который скрывается в катакомбах. Действия партизан беспокоят фашистов, и они взрывают основной вход в каменоломни. Партизанам не хватает воды и пищи. Володю и его друга



А.Корнев — Володя, Е.Бондаренко — Ваня

Ваню посылают наверх в разведку. Ребята разузнают, где немцы роют проход в катакомбы, и их атака успешно отбивается. Во время следующей разведки Володя узнает, что немцы собираются затопить катакомбы. Партизаны успевают вырыть новый лаз. И вновь первым на поверхность выбирается Володя. Вскоре он встречает отряд морского десанта и идет показать минерам место лаза. Раздается взрыв. Володя гибнет.

"...Сын маскоўскага шафёра Саша Корнеў бліснуў талентам, раскрыў многія рысы характару адважнага керчанскага піянера... Але стварыць паўнакроўны вобраз Саша не мог. І яму, і астатнім выканаўцам яўна не хапала іграваго матэрыялу... Нейкі дужа бедны, звужаны, будзённы атрымаўся сюжэт фільма. Ён не насычаны падзеямі. Адчуваюцца паспешлівасць, недапрацоўка, павярхоўнасць. У выніку фільм не хвалюе, а асобныя эпізоды нават выклікаюць прыкрасць і незадаволенасць гледача... Хоць фільм і прызначаны для дзяцей, ды ўсё ж трэба ведаць меру. Навошта падманваць малых і сцвярджаць, быццам ворагі — круглыя дурні, а нам усё лёгка давалася" (Стральцоў Б. Даруйце, не хвалюе // ЛіМ. 12.II.1963).

"Безусловно, книга полнее рассказывала о Володе, но самое главное, самое яркое из короткой жизни юного героя нашло правдивое отражение в фильме... К лучшим эпизодам... относятся сцены партизанской борьбы... Показ силы духа советского человека стал для режиссера... основной задачей... Детский ансамбль у Л.Голуба очень хорош... Есть ряд точных, полных смысла режиссерских находок. Например, в школу попала бомба и покатился глобус — земной шар— весь в огне... К сожалению, постановщик проявил недостаточную требовательность в работе со взрослыми актерами... Даже от малой фальшивинки теряется общий настрой "оркестра"... Л.Голуб не должен был снимать парадную колонну матросов, которым Володя Дубинин сообщил о партизанах... в каменоломнях. Ведь эти матросы только-только участвовали в морском десанте, шли по грудь в воде, вели перестрелку с противником, ползли по скалам. Так почему же они такие чистенькие, шагают, как на параде?.. Первая треть картины излишне затянута. Для того чтобы раскрыть характер Володи Дубинина, совсем не надо было так долго рассказывать о тихой, мирной, довоенной жизни. Володя в ней неоправданно серьезен... Но все это частности... Революционная романтика, тема пионерского подвига — вот что привлечет к фильму нашего юного зрителя" (Дик И. Да, так было! // СЭ. 1962. № 15. С. 4).

"С первых кадров Володя Дубинин... предстает перед нами человеком уже в значительной степени сложившимся. В подтексте каждого кадра мы угадываем те черты характера, которые помогут ему в дальнейшем совершать героические поступки, — мужество, целеустремленность, честность, беззаветная любовь к родине. Авторы фильма как бы хотят сказать: да ведь Володя и не может быть иным, потому что живет-то он среди мужественных и честных людей, потому что он кровинка великого и могучего организма, имя которому Советский Союз... Главная заслуга создателей фильма заключается в том, что им удалось показать преемственность идеалов и единство поколений, духовную близость детей и родителей. Именно в этом — воспитательное значение [фильма]... Пожалуй, можно еще упрекнуть постановщиков... в некоторой традиционности изображения военных сцен и действий партизан. Но [и здесь]... есть немало запоминающихся эпизодов, интересных режиссерских находок и решений" (Губарев В. Мальчик с улицы героев // ЛГ. 31.VII.1962).

"Не хотим скрывать, что мы слышали от некоторых далеких от детей киноспециалистов упреки в адрес режиссера и странно звучащие рассуждения о том, что Голуб, мол, пользуется в своем фильме изобразительными средствами, которые якобы уже сошли с палитры сегодняшнего кино. Нам при этом пытались ставить в пример такие фильмы о детях, как "Сережа", "Иваново детство", "Аленка"... Но ведь... [они] выпущены не для юного зрителя. Это отличные фильмы о детях, но адресованы они взрослым. Почти все то, что особенно восхищает старших зрителей, совершенно не доходит до ребят, не трогает, не захватывает их... Режиссер поступил правильно, сохранив верность тем творческим принципам... которые помогли ему создать уже не раз отличные фильмы для ребят. Он не поступился при этом художественной и исторической правдой, а нашел для выражения ее те образы и краски, которые дали ему возможность раскрыть перед ребятами обаятельный и энергичный образ их героического сверстника, образ чудесного "младшего сына" страны Советов" (Кассиль Л., Поляновский М. Новая встреча с новым героем // ЛиЖ. 24.X.1962).

"Обидно, что со штампа начинается такой фильм. Обидно, что и дальше, для того чтобы показать Володю-школьника, авторы сценария выбирают не всегда самые выразительные эпизоды из повести, и потому-то они не очень убедительно сыграны. Исполнитель главной роли в них — и наигранно хмурый, и наигранно волевой... Да это и понятно. Трудно школьнику Саше Корневу быть естественным в неестественных для его возраста ситуациях. Но зато как он хорош в сцене, когда во время урока пойман за чтением книги о Чкалове! Надо сказать, что удалось найти хорошего исполнителя главной роли. Сам того не подозревая, Саша Корнев с головой выдает авторов сценария и режиссера в тех местах, где они теряют Дубинина живого и дают Дубинина декларативного... Обидно, что в целом хорошая лента не избежала так называемых "пионерских" штампов. А ведь в повести присутствует отличный кинематографический материал" (Семичев А. Младший сын партии // УГ. 8.XII.1962).

"Фильм свидетельствовал о живучести старых, неверных представлений о задачах и роли литературы и искусства для детей... Если судить о картине не по году ее создания, а по иным признакам: образной системе, трактовке характеров героев, она всецело принадлежит прошлому — началу 50-х... [Авторы] не пошли по пути создания нового, построенного по законам кинематографа произведения, а только добросовестно проиллюстрировали повесть. В литературном сценарии, а затем в фильме вся история героической жизни и смерти маленького крымского партизана свелась по существу к элементарному изложению подвигов Володи без попытки раскрыть своеобразие характера юного героя... Герой уже с самого начала фильма поставлен на котурны и, словно бронзовый памятник, возвышается над своими сверстниками и даже взрослыми партизанами" (ИБК. Т. 2. С. 92).

Библиография: Смаль В. Да Чорнага мора — навошта? // Звязда. 11.II.1961; Новиков И., Зенченко А. Везут пеньки на киносъемку // Правда. 11.V.1961; Поляновский М. Фильм о юном герое // Веч. Москва. 9.IX.1961; Поляновский М. Ребята из семейного альбома // ЗЮ. 24.X.1962; Салееў В. Дэкларатыўнасць і вялікая няпраўда // ЧЗ. 8.I.1963; ФГВ. С. 113 [см. материалы фильма "Тысяча окон"]; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52—55.

A film narrative based on the book by L.Kassil and M.Polyanovski and tells of the heroic deed of the pioneer Volodya Dubinin in the war years. Directed by L.Golub, a master of children's films. Prize at the regional film festival. REVIEWS: the film shows the most important episodes from the short life of the young hero but there is something false in the depiction of the partisan warfare; the scriptwriters objected to the film being compared with *Seryozha* and *Ivan's Childhood* because they are films about children for adults; this is the evidence of the how strong the old cliches are in the works for chidren, the hero is at once put on the buskins.

ВНИМАНИЕ! В ГОРОДЕ ВОЛШЕБНИК! (УВАГА! У ГОРАДЗЕ ЧАРАЎНІК!) (ATTENTION! MAGICIAN IN TOWN!) — обычн., цв., 6 ч., 1510 м, в/э 12.X.1963 г.

Др. назв. "Кукольная комедия", "Волшебник приходит в город!"

Сц. В.Виткович, Г.Ягдфельд; реж. **Владимир Бычков**; оп. М.Кожин; худ. В.Левенталь; худ. по куклам А.Курицын; худ.-мультипл. Л.Жданов, Ю.Норштейн, В.Шилобреев; комп. Н.Богословский; звукооп. М.Вольхина; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Н.Савва; монт. С.Ефимова, В.Коляденко. В ролях: М.Яншин (доктор Кракс), М.Жаров (повар), О.Порудолинская (бабушка), Д.Орлов (аптекарь), А.Орлов (волшебник), В.Поночевный (милиционер), Т.Малкова (Тата); Э.Трейвас, А.Веденеев, Ю.Андреев, Л.Валуцкая, Э.Геллер, В.Левенталь, А.Дубровина, А.Лебедев, Г.Совчи, В.Грамматиков, А.Барановский, В.Молчанов, А.Козлов.

Совместное производство с к/с "Союзмультфильм".

Киносказка.

Мальчик читает книжку о сказочном городе, о том, что случилось или должно случиться с людьми, которые думают только о себе... Бабушка заболевшей девочки Таты просит у повара чего-нибудь вкусненького для внучки. Но у него, ленивого и равнодушного, есть только окаменевшие баранки. Появляется волшебник, превращает повара в куклу и относит в магазин игрушек, где его и покупает для внучки бабушка. Тату навещает доктор Кракс, про которого только бабушка не знает, что он шарлатан. Выписанное им лекарство оказывается не микстурой, а мазью, и совсем от другой болезни. Пока бабушка ищет лекарство, вновь появляется волшебник и превращает в куклу соседского мальчишку Ваську, который озорничал и мешал Тате, и уносит его в магазин игрушек. Среди кукол Таты повар находит неваляшку — управдомшу Марию Ивановну, наказанную волшебником за невыполнение обещаний. Тате становится совсем плохо. Помочь ей может только "кукарекуин". Васька сбегает из магазина и организует кукол в поход за лекарством. С огромными трудностями они пробираются в дом Кракса, но тот, злой и жадный, выбрасывает их на улицу. Починив повреждения, куклы добывают лекарство в аптеке. Но надо срочно добраться до Таты. Их подвозит висящая в машине Кракса кукла—шофер такси Валентина, наказанная за грубость. Кукол преследует милиционер. Они дают Ваське скрыться, а сами попадают в милицию. Благодаря принесенному Васькой лекарству Тата выздоравливает. Васька вновь становится человеком. Превращаются в людей и остальные куклы — ведь у них также оказались человеческие сердца. А Кракса волшебник превращает в надувную куклу, которая вскоре лопается от злости... Мальчик заканчивает читать книжку.



М.Яншин — доктор Кракс, О.Порудолинская — бабушка, Т.Малкова — Тата

"В сказке "живые" актеры играют рядом и вместе с куклами. Жанр очень сложный, требующий весьма тонкой "притирки" реального к сказочному. Это и удалось и не удалось авторам... В исполнении М.Яншина доктор Кракс — злой гротеск, который сам по себе хорош, но который — увы! — не ложится в сказку. То же самое можно сказать и о... равнодушном и нерадивом поваре... И в этом, пожалуй, неповинны эти замечательные художники сцены и экрана. Дело здесь, видимо, в том, что образам Кракса и Повара не хватает сказочной ясности, точности и обобщенности... Вот и получается в фильме некоторая "двуслойность". Один "слой" — кукольный, сказочный, он для детей. И надо сказать, что этот второй "слой" просто радует. Все куклы хороши. Реальные характеры прочно слиты в них со сказочной условностью... Быть хорошими и смешными куклам помогает музыка... остроумная, изящная, неожиданная. В этой музыке не звучит ни один обычный "взрослый" инструмент, а играют лишь детские: дудки, барабанчики, гармошки и даже "уйди-уйди" (Иванова Е. Внимание: в городе волшебник // КП. 8.XII.1963).

"Гэта магла б быць добрая павучальная гісторыя, цікавы эксперымент у жанры камедыйнай эксцэнтрыкі... У лепшых эпізодах карціны адчуваецца адзінства творчай задумы і стылю... Аднак шмат эпізодаў туманных, блытаных. Фільм нават даросламу гледачу цяжка ўспрымаць... Аўтары не здолелі ясна і проста данесці да гледача ідэі дабраты, радасці і непрымірымасці да зла, не здолелі знайсці дакладнае мастацкае вырашэнне... Вясёлая казка страціла рытм і камедыйную вастрыню сітуацый, ператварылася ў не вельмі звязныя і даволі сумныя павучанні... I не выратавалі яе ні колер, ні лялькі, ні цудоўнае камедыйнае трыо — М.Жараў, Д.Арлоў, М.Яншын. Гэтым выдатным акцёрам не было чаго іграць — такія расплывучатыя і няпэўныя характары іх герояў. Давялося паказаць умоўныя азначэнні розных чалавечых заган, прычым вельмі павярхоўна... Прычыны няўдачы цікавай задумы, як нам здаецца, тояцца ў непаўнацэннай літаратурнай аснове фільма. Адсюль бяруць пачатак невыразнасць стылю, недакладнасць адрасу" (Бабкова А. Чаму не ўсміхаецца чараўнік? // ЛіМ. 7.VIII.1964).

"...Картина с профессиональной точки зрения имеет ряд несомненных достоинств (она изобретательна по режиссуре, отмечена своеобразием и яркостью решения некоторых эпизодов). Но смысл всей истории с волшебником, рассказанной с экрана, оказался мало понятным юному зрителю, картина не имела успеха у детской аудитории" (ИБК. Т. 2. С. 96).

A fairy-tale about a town where a magician turns bad people

into puppets. REVIEWS: the attempt to combine real actors and puppets was not quite successful; a few characters lack the simplicity and clarity of a fairy tale; the music played only on children's musical instruments is full of wittiness and elegance; the film is an interesting experiment in the genre of an eccentric comedy which is not quite a success.

НЕ ПЛАЧЬ, АЛЕНКА (НЕ ПЛАЧ, АЛЁНКА) (DON'T YOU CRY, ALYONKA) — обычн., ч/б, 2 ч., 572 м., в/э VII.1964 г.

Др. назв. "Стерженек".

Сц. Б.Рыцарев; реж. **Виталий Четвериков**; оп. С.Чавчавадзе; худ. В.Кубарев; комп. М.Марутаев; звукооп. К.Бакк; втор. реж. К.Кресницкий; монт. П.Засухина. В ролях: Р.Домбровская (Аленка), К.Худяков (Генка), Е.Дубасов (диспетчер), Г.Глебов (начальник цеха), Е.Полосин (мастер); Р.Филиппов, Н.Семенцова, В.Поночевный.

Киноновелла.

Молодая девушка Аленка, услышав от любимого человека, что он не любит ее, не выходит на работу и тем самым едва не нарушает сложный производственный процесс крупного завода. Увольнение, казалось бы, неизбежно. Но товарищи чутко относятся к переживаниям девушки и помогают ей.

A film novelette about a girl who was hurt by the man she loves. This is the debut of V.Chetverikov, a famous director of the generation of the 1960s.



Е.Полосин — мастер, Г.Глебов — начальник цеха

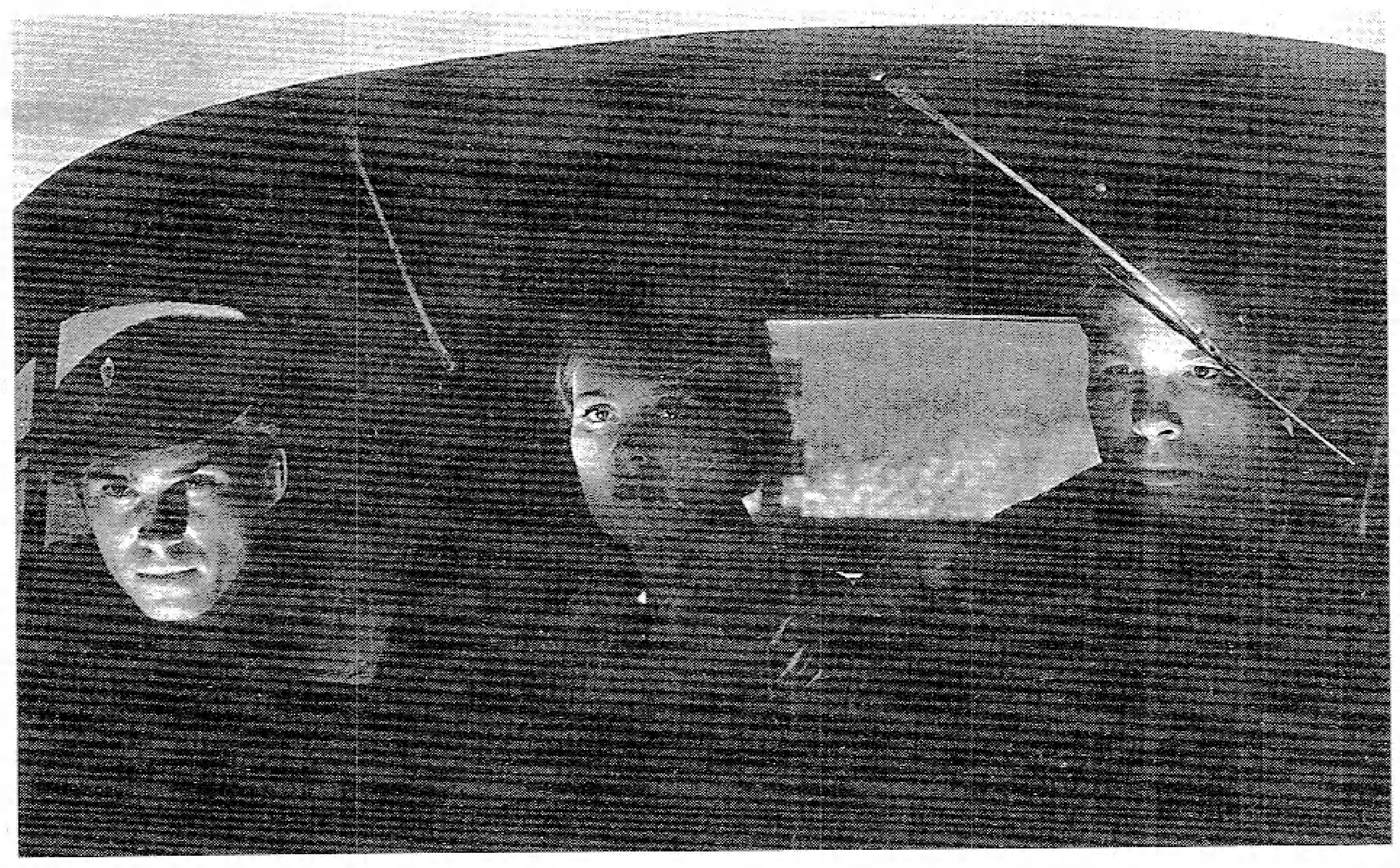
ПОСЛЕДНИЙ ХЛЕБ (АПОШНІ ХЛЕБ) (THE LAST HARVEST) — обычн., ч/б, 9 ч., 2404 м (вар. на бел. языке — 2482 м), 15.YIII.1963 г.

Сц. В.Трунин; реж. **Борис Степанов**; оп. А.Заболоцкий, Ю.Марухин; худ. Е.Ганкин; комп. М.Фрадкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. С.Михлина; звукооп. В.Демкин; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. М.Стальмакова. В ролях: Ю.Соловьев (Алексей Демин), Т.Гаврилова (Ирина), А.Локтев (Димка); Г.Жженов, И.Назаров, Г.Юхтин, С.Кузнецов, В.Трусов, П.Кашлаков, Г.Касымханов, Р.Филиппов, О.Хроменков, М.Белинская.

Киноповесть.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа В.Трунина.

Канун страды. Все механизаторы целинного колхоза выйдут в поле, только дед Якушенко останется не у дел. Механик Федор снял шестерни с его комбайна, который старик "своими руками перемыл в солярке весь до последнего винтика". Федор исходит из практических соображений: дед сегодня работает, а завтра неизвестно, сможет ли. Пусть лучше простаивает одна машина, чем несколько. Но Якушенко готовится убирать свой последний хлеб: судя по всему, это его последняя страда. Трем молодым друзьям — Алеше, Ирине и Димке — жаль старого комбайнера. Они решают помочь ему и отправляются на грузовике в ночной рейс, чтобы к утру раздобыть злополучные шестерни. Но это не так просто. Всюду идет своя жизнь, и людям не до них с дедом. Разные люди встречаются друзьям на пути, в разных событиях они участвуют: переправляются через разлившуюся реку, дерутся, заступившись за девушку. В конце концов они добывают шестерни для деда. В эту ночь друзья многое поняли в жизни, в людях и в самих себе.



А.Локтев — Димка, Т.Гаврилова — Ирина, Ю.Соловьев — Алеша

"И тема фильма и главная мысль его — о солидарности людей, связанных общим трудом, о благородстве нашей молодежи, о красоте ее душевного облика — привлекут внимание зрителя... Но... Как часто бывает у сценаристов, не очень уверенно владеющих особенностями кинодраматургии, автор взял из своего рассказа лишь внешнюю линию действия... Переводя рассказ от лица героя в рассказ о герое, сценарист обязан был найти новые эпизоды, новые формы повествования, которые заменили бы выброшенные размышления и все авторские описания внутренней жизни Демина. Он не сделал этого и тем самым превратил героя из живого человека в его бледную тень,

лишенную какой бы то ни было выразительности. Есть в сценарии и другая ошибка. В путешествии, которое совершают герои рассказа, особенно во взаимоотношениях Ирины и Алеши, раскрываются их характеры, весь строй их чувств, впечатлительность и пылкость молодости. Почему же все эти свойства не находят выражения в тексте диалогов? У нас стало чуть ли не хорошим тоном, чтобы герои говорили самыми затрепанными, серыми, стертыми словами, самыми банальными, штампованными невыразительными фразами и интонациями. Предполагается, что за этими пыльными словами в сценариях скрывается невесть какой глубокий подтекст. Но ведь для подтекста должны быть найдены основания в тексте; если этого нет, то образа, характера не получается, какими бы подтекстами не стремился оживить его актер... Подлинны и жизненны в сценарии только Ирина да... старик Якушенко и майор милиции... Остальные лишены лица...Не избежал ошибок и режиссер —ошибок в выборе актеров. Актриса Татьяна Гаврилова, у которой была одна из наиболее ярких ролей... сыграла ее фальшиво, тускло и вяло... [Ю.Соловьев] сыграл роль как заурядно характерную, в то время как эта роль скорее романтического, а не бытового плана... И все же чувство правды, которым одарен режиссер, подлинность атмосферы, прекрасная операторская работа, удача некоторых, правда, второстепенных ролей, драматическая напряженность и выразительность отдельных эпизодов — бесспорные достоинства картины" (Коварский Н. Урок на будущее // СЭ. 1963. № 16. С. 7).

"Чаго ж не хапае гэтай карціне, каб стаць сапраўды хвалюючым творам мастацтва, які глыбока запаў бы ў памяць?.. Перш за ўсё — драматургічнай асновы. Сцэнарый натхніў рэжысёра на філасофскую тэму, і Б.Сцяпанаў наважыўся выказаць праз яго сваё разуменне сэнсу жыцця. Ужыты сцэнарыстам сюжэтны прыём (тут, бадай, больш дарэчы сказаць: свядомая бессюжэтнасць) ужо неаднойчы скарыстаны ў сучасным кінематографе. Раскрыццё жыццёвых заканамернасцей праз падарожныя выпадковасці, — хіба не так зроблена, напрыклад, "Балада пра салдата"? А французскі фільм "Плата за страх"? З якім напружаннем яго аўтары трымалі на працягу дзвюх серый нашу ўвагу! А на экране была ўвесь час дарога. Шафёры везлі па ёй нітрагліцэрыну. Яна магла ўзарвацца. Жыццё або смерць? Там — нітрагліцэрына. Тут — шасцярэнькі. Яны, як усім вядома, не ўзрываюцца. Што, можа, з-за гэтага няма напружання ў фільме? Не, выбуховая сіла мастацтва не ў тым. У "Плаце за страх" нітрагліцэрына не ўзрывалася. "Узрываліся" душы людзей. Герой Іва Мантана ў напружанай небяспецы мужнеў, набываў трываласць... Героі "Апошняга хлеба" не перажываюць такіх "катаклізмаў"... І рэжысёр, і аператар працуюць, як ювеліры. Бяда толькі ў тым, што ім трапіў матэрыял, які не падыходзіць для ювелірнай апрацоўкі. Ён вялы, аморфны, і тонкія вензелі на ім не трымаюцца, заплываюць... Успомнім яшчэ раз Алёшу Скварцова. Якой дарагой цаной плаціў ён за кожную хвіліну свайго вандравання па чужых справах!.. А чым ахвяруюць героі "Апошняга хлеба"? Толькі тым, што ў гэтую ноч не выспяцца? Не, такой "нітрагліцэрынай" не ўзарвеш такую вялікую, філасофскую тэму" (Кудраўцаў І., Колас Г. У пошуках шасцяронкі // ЛіМ. 27.VIII.1963).

"...Было зроблена ўсё для таго, каб глядач не сумаваў. Толькі... наўрад ці ўсе намаганні стваральнікаў фільма выклікаюць у яго пачуццё ўдзячнасці. Наўрад — бо ніколі надуманасць і фальш не заслугоўвалі пахвалы. А, як гэта ні крыўдна, менавіта надуманасць і фальш у канчатковым ліку ўвянчалі намаганні аўтараў фільма" (Масевіч С. За шырмай добрай задумы // ЧЗ. 29.VIII.1963).

"...В добром пристрастии к форме Б.Степанов просмотрел неполноценность сценарного материала, не заметил, что многозначительность Трунина кажущаяся, экономность художественных средств в рассказе идет не от глубины подтекста. Да и конфликта, как такового, в сценарии нет. Пружины действия едва хватает на завязку, в остальном же ее искусственно закручивают на историю с шестеренкой... Очень заманчиво и с некоторых пор "модно", избегая "лобовых" решений, топтаться на месте, запутывать совершенно ясное и логичное. Не избежал этого соблазна и В.Трунин. Так и отправились в степную ночь его "правдоискатели", чтобы доказать очевидное — черствость и бездушность преступны и обречены. Пересказать сюжет фильма трудно... Потому, что пересказывать нечего. Есть несколько новелл с искусственным, хрупким стержнем, который то и дело ломается, а лента прокручивается вхолостую... Невозможно даже самыми эффектными киноприемами заставить зрителя поверить в глубокое значение показанного, если в основе его не лежит четкая, конкретная, живая мысль... Вся экспозиция фильма сделана очень темпераментно, динамично, остро... Вот-вот произойдет что-то захватывающее, интересное. Но это "что-то" не происходит. И тогда зритель начинает скучать, а экспрессивность съемок, затейливая игра света и тени, необычные ракурсы — все начинает восприниматься лишь как демонстрация высокого профессионального мастерства... Все, что сумели сделать режиссер, оператор, актеры... достигнуто не благодаря литературной основе, а вопреки ей" (Поляков С., Савин Е. Экран ждет героя нашего времени // СБ. 6.IX.1963).

"[В сценах, составляющих экспозицию картины] много маленьких, убедительных частностей, житейских подробностей, деталей — словом, того, что обычно делает фильм достоверным, если в его основе — правда жизни. Но они же, эти верно схваченные детали, могут лишь подчеркнуть, оттенить фальшь основного конфликта картины, характеров ее героев... Авторы рассказали нам частный случай, показали цепь случайностей, которые вполне возможны в жизни, но не имеют права на существование как факт искусства. Потому что частный случай — как капля. В искусстве он интересен только тогда, когда в нем отражается Вселенная" (Сенчакова Г. Скучная дорога // Сов. кино. 14.IX.1963).

"В рассказе В.Трунина... режиссер... [и] операторы... увидели большие возможности для интересного изобразительного решения, предоставляемые "свободным" сюжетом — путешествием героев по ночной дороге, полной тайн и неожиданностей. А.Заболоцкий и Ю.Марухин сняли фильм... изобретательно, в трудных условиях режимных съемок. Они продемонстрировали смелую работу со светом, нашли ритм движения камеры, удачно передающий состояние, в котором пребывают герои. Достоверность рассказа органически сочеталась в фильме с романтической приподнятостью. Однако изображение жизни без глубокого ее осмысления не могло дать значительного художественного результата" (Михайлова С. Поэтика кинокадра // КСБ. С. 252).

Библиография: Подберезский Г. Щедрые глаза добра // ЗЮ. 25.VIII.1963; Высокий Е. Нет, не интересно! // СГ. 27.VIII.1963; Арлова Т. Маладыя пра маладых // Звязда. 29.VIII.1963; Подберезский Г. Встречи, которых ждут // ЗЮ. 12.IX.1963; Бондарева Е. Сердца художников — сердцам современников // ЗЮ. 14.XII.1965; ИСК. Т. 2. С. 132 — 135; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 195 — 196.

A film narrative based on the story by V.Trunin about the events in the life of three young friends which took place during the harvest season on the virgin lands. Directed by B.Stepanov, a famous film director of the 1960s generation. REVIEWS: in the process of turning the story into a screenplay (the hero's narration into a story about the hero) the screenwriter deprived the hero of his inner life; the acting of the principal actors was not a success; nevertheless, there is the feeling of truth which comes from the director as well as the authenticity of the atmosphere; the photography is remarkable; the plot development technique (the showing of the regularities of life through accidental events) or rather a conscious lack of the plot is characteristic of the modern cinema but the film lacks dramatic tension which is peculiar to the best of such films (*The Ballad Of A Soldier*).

40 МИНУТ ДО РАССВЕТА (40 ХВІЛІН ДА СВІТАННЯ) (FORTY MINUTES BEFORE DAWN) —обычн., ч/б, 8 ч., 2125 м, в/э 21.VIII.1964 г.

Сц. Р.Виккерс, А.Каневский; реж. **Борис Рыцарев**; оп. И.Пикман; худ. Б.Кавецкий; комп. М.Марутаев; звукооп. Т.Силаев; худ. по кост. А.Грибова, В.Козловский; худ.-грим. А.Журба; втор. реж. Ю.Филин; монт. Е.Аксененко. В ролях: Г.Стриженов (Метелев), Л.Данилина (Нина), В.Баландин (Батура), К.Яницкий (Бродов), Д.Милютенко (дед Демид), К.Кульчицкий (Барсук), А.Шнайдерман (Тамара), В.Король (Алик), С.Яковлев (Непомнящий), Н.Жуковская (Савина); Т.Алексеева, С.Гайдучек, И.Дашковская, А.Коледа, А.Зимина, Л.Каневский, Д.Кистова, А.Короткевич, А.Кудрявцева, Г.Милляр, Н.Семенцова, А.Орлов, С.Турова, П.Пекур, В.Борук, А.Петров, Е.Дубасов, В.Савельев, Ю.Галкин, З.Стомма, В.Фущик, В.Второв, О.Хроменков.

Киноповесть.

На вокзале большого города седой человек, Метелев, садится в такси и едет на 36-й километр могилевского шоссе. Найдя в поле оставшиеся с войны окопы, он вспоминает фронтовых друзей: лихого разведчика Батуру, военфельдшера Бродова, которого все звали “профессором”, связистку Нину — любимую девушку... Нина приглашает Метелева прийти после Победы на ее концерт (до войны она училась музыке)... На большой стройке Метелев находит Нину. Она по-прежнему телефонистка, у нее двое детей. Старшая дочь учится музыке. Муж — рыбовод, одержимый работой человек. Начинается наводнение. Нина беспокоится о муже, находящемся на речных островах. Метелев едет вместе с ней на поиски его... В окружении солдат Батура рассказывает очередную байку о своих похождениях в разведке... Праздник в деревне. Метелев встречается с Батурой — теперь председателем колхоза, таким же балагуром и шутником, но человеком отзывчивым и добрым. Он устраивает деду Демиду, заслуженному человеку, ветерану двух войн, который вряд ли доживет до коммунизма, обещанного через 20 лет, светлую жизнь уже сейчас, делает почетным гражданином села. За это его распекает районное начальство. Но, благодарный за внимание, дед Демид не хочет такой праздной жизни... Рискуя жизнью, Бродов выносит из-под огня раненых... Метелев в клинике у знаменитого профессора-хирурга Бродова. Его пациентка Савина пытается покончить с собой: ее обманул любимый человек Алик, она не верит в положительный исход операции. Бродов заставляет ее присутствовать на операции летчика Непомнящего, потерявшего память в результате тяжелого ранения еще в годы войны. Удачный исход операции производит на Савину впечатление... Начинается бой. Метелева тяжело ранят. После войны он пытался разыскать боевых товарищей, но напрасно. Однако он верит: если его друзья живы, то они такие.



Г.Стриженов — Метелев, Л.Данилина — Нина

“...Цікавы сюжэтны ход: паказаць жыццё людзей, якое было жорстка абарвана вайной... мог даць шырокія магчымасці для ўзмацнення гуманістычнага гучання фільма. Але неабходна было, каб глядач, перш за ўсё, палюбіў герояў кінатвора, убачыў, што яны загінулі за святую справу, каб ён быў упэўнен, што Ніна, Батура і Бродаў, застаўшыся жыць, прынеслі б людзям свята радасці. Што ж атрымалася ў фільме? Экспазіцыя дае вельмі цьмянае ўяўленне і аб вайне, і аб героях карціны. Апаратару... не ўдалося стварыць на экране атмасферу бою. У кадрах вайны мы бачым не праўду жыцця, а хутчэй гульню ў вайну. Абыякавыя і занадта спакойныя твары Г.Стрыжэнава... Ніны... бестурботна-вясёлы Батура... Пачуццё ўмоўнасці, несапраўднасці таго, што адбываецца, не пакідае на працягу ўсяго фільма. У значнай меры гэта абумоўлена бязлікасцю галоўнага сюжэтнага героя... Па сцэнарыю Мецелеў не здзяйсняе ніякіх учынкаў, і акцёр не парушае гэты “летаргічны” сон героя” (Ратнікаў Г. Здабыткі кінафестывалю // ЧЗ. 8.IV.1964).

“Не будем скептиками — дескать, видали мы уже не раз таких героев на экране, вынь да положь других. Нет. Мы не против таких героев. Мы не против рассказа о счастливых людях. Вопрос только: как все это воплощено на экране?.. Не изменили герои высокой чистоте военных лет (что и пытался установить Метелев)? — Нет, нет, нет! Счастливы ли они? — Да, да, да! Имитация сложности жизни, набор препятствий, предлагаемых каждому герою сообразно его профессии и общественному положению, и каждый раз заботливо подготовленный финиш — все это и рождает категорическое “да” и “нет”. Нужно просто знать арифметику, и тогда не шелохнется, не дрогнет зрительский ум, не заблудится в дебрях догадок, предположений, субъективных толкований. Авторы картины не позволят вам этой роскоши, тут все скалькулировано и выверено — только смотри” (Иванова Г. Арифметика в искусстве // СЭ. 1964. № 16. С. 3).

“Напэўна, у творчым плане студыі фільм гэты анатаваўся як апавяданне пра нашых людзей, якія ў гады міру таксама, як і ў гады вайны, заўсёды на перадавой, жывуць для народа, аддаюць сябе любімай справе... Магчыма, так: аб дружбе, аб вернасці, аб тым, што тыя, хто аддаў жыццё за нас, заўсёды з намі... Але нельга з выпадковых гісторый, з выпадковага неадабранага матэрыялу, адвольна скампанаванага і падагнанага пад абыякую літаратурную форму, выцягваць ідэю — няхай правільную, патрэбную, дарагую нам усім... [Фільм] фальшывы ў сваёй пачатковай задуме. З першага кадра ў гледача ўзнікае недавер да таго, што адбываецца на экране... Недакладная задума атрымала такое ж няяснае, прымітыўнае і наўмысна ўскладнёнае ажыццяўленне. Ніякія фармальныя выкрутасы і хітрыкі не могуць схаваць беднасць і надуманасць зместу... На экране не адбываецца нічога такога, што б хвалявала... Навошта ж няўмела і недарэчы карыстацца такім моцным прыёмам [праецыраванне мінулага на будучае], які патрабуе вялікай філасофскай нагрузкі, калі не ўдаецца стварыць элементарную стройнасць і цэласнасць экраннага дзеяння?.. Сам па сабе прыём у мастацтве нічога не дае” (Мілова Э. А прыём жа голы... // ЛіМ. 8.IX.1964).

“...В основу фильма положен надуманный, претенциозный и банальный сценарий... [Авторы] скользят по поверхности явлений, идут проторенными путями, повторяя сюжетное

построение... картины “Последний хлеб”. И там и здесь — кинопутешествие... И там и здесь — фрагментарность, кое-как, на живую нитку связанные образы путешествующих. Наконец, и в этом, и в другом случае — досадная неудача... Зритель, безусловно, верит в доброе намерение создателей фильма... Он, конечно, поверил бы им до конца, если бы авторы сценария подняли глубинные пласты нашей жизни, заглянули бы в душу героев — интересных и разных, если бы не декларировали, а показали красоту советского человека. А в фильме... сплошь рассказы: о прошлом героев, о муже Нины и т.п. И, как это ни горько, в реальность даже тех людей, которых зритель увидел на экране, не веришь” (Виногура С. При всем желании... // ЗЮ. 1.X.1964).

“...Мецелёў пачынае расказ-успаміны аб вайне і расказ-мару аб тым жыцці, якое маглі б пражыць яго сябры... I ўся сіла ўражання, відаць, па задуме стваральнікаў фільма, іменна і павінна заключацца ў тым, што мы ўявілі сабе лёс, будучыню тых, хто павінен быў жыць, але не вярнуўся з вайны. Аднак увасабленне такой цікавай, яркай задумы аказалася ў мастацкіх адносінах слабым, няглядзячы на асобныя ўдалыя месцы і эпізоды. Павярхоўнасць вобразаў герояў, нелагічнасць іх паводзін, адсутнасць вялікага чалавечага роздуму над іх лёсам прывялі, па сутнасці, аўтараў фільма да няўдачы” (Ратнікаў Г. А сустрэча... не адбылася // МП. 20.IX.1964).

“Якая галоўная загана так званай апісальнай драматургіі? Яна выракае сваіх герояў на бяздзейнасць. Пазбаўленыя неабходнасці актыўна дзейнічаць, інакш кажучы — вырашаць драматургічны канфлікт, развіваць драму, яны тым самым пазбаўляюцца і свайго характару... Калі што і запомнілася [пасля прагляду], то хіба толькі аўтарскія патугі на экстравагантнасць. Прынцып выключэння героя з актыўнай і рэальнай сферы аўтары давялі да алагічнай крайнасці. Мецялёў у фільме дзейнічае толькі... у думках. I нават і не ў рэальным, а ў ірэальным жыцці. Ён уяўляе, як бы жылі і дзейнічалі пасля вайны яго франтавыя сябры, каб яны засталіся жывымі (?!)... Сам жа ён, па сутнасці, бяздзейны. Ён толькі канферыруе сваіх сяброў, выпускае іх на сцэну. Аўтараў можна было б яшчэ зразумець, каб яны гэты сюжэтны прыём захавалі да канца. Але яны прымусілі рэальнага Мецялёва прымаць удзел у ірэальным жыцці нябожчыкаў, і ў фільме атрымалася такая блытаніна, што гледачы (разам з аўтарамі) канчаткова заблыталіся і нічога не зразумелі. I драма зноў адпомсціла за сябе, выракшы фільм на цяжкі правал... Апісальная, бязмускульная драматургія, пазбаўленая сапраўднай чалавечай драмы, не паможа ствараць вобразы сучаснікаў, якія вызначылі б аблічча і прыкметы нашага часу. Сацыяльная бязвольнасць і бесхрыбетнасць герояў “наватарскай” драматургіі арганічна чужыя прыродзе савецкага рэалістычнага мастацтва. I чым хутчэй міне (а яна ўжо мінае) гэта модная пошасць, тым шырэй адкрыецца шлях для сапраўднага наватарства” (Губарэвіч К. Драма просіцца ў кінематограф // ЛіМ. 20.VIII.1965).

Библиография: Стральцоў Б. Без сарака мінут... // Звязда. 18.IX.1964; Ісачанка Н. А задума была цікавая... // ЧЗ. 19.IX.1964; Караичев Л. От замысла — к воплощению // ЗЮ. 1.X.1964; ИБК. Т. 2. С. 129—132; ФГВ. С. 112 [см. материалы фильма “Тысяча окон”].

A film narrative about a war veteran who is trying to imagine possible variants of his war-time friends' fates. REVIEWS: this is an imitation of the complexities of life; the realisation of the inadequate and false conception is too elaborate and full of mannerisms; the film combines a retrospective narration about the war years and a dream about the future of those who did not return from the fields of battle.

ТРЕТЬЯ РАКЕТА (ТРЭЦЯЯ РАКЕТА) (THE THIRD FLARE) — обычн., ч/б, 8 ч., 2174 м, в/э 23.IX.1963 г.

Сц. В.Быков; реж. **Ричард Викторов**; оп. А.Кириллов, Н.Хубов; худ. В.Дементьев, Е.Игнатьев; комп. Е.Глебов; звукооп. Н.Веденеев; худ.-грим. В.Антипов. В ролях: С.Любшин (Лозняк), Г.Жженов (Желтых), С.Федотов (Петров), Н.Семенцова (Люся), И.Комаров (Лукьянов), Ю.Дубровин (Кривенок), Л.Давыдов-Субоч (Задорожный); В.Прокофьев, Е.Гвоздев, И.Жаров.

Киноповесть.

Экранизация одноименной повести белорусского писателя Василя Быкова (1961).

Диплом за лучший сценарий В.Быкову, диплом за лучшую операторскую работу А.Кириллову и Н.Хубову на IV КФ республик Прибалтики и Белоруссии (Минск, 1964).

Четвертый год войны. Расчет “сорокапятки” из шести бойцов находится на оборонительном рубеже. Желтых — командир расчета, пожилой колхозник с Кубани, рассудительный и заботливый. Якут Петров — его правая рука, наводчик, мастер на все руки. Лозняк — бывший партизан из Беларуси, учившийся до войны в педтехникуме. Лукьянов — в прошлом студент архитектурного института, побывавший в плену и разжалованный за это в солдаты. Кривенок — замкнутый и грубоватый детдомовец, ожесточившийся из-за обезобразившего его лицо ранения. Задорожный — бывший футболист, самоуверенный, нагловатый и хитрый парень. Появляется комбат и приказывает поменять позицию, чтобы защищать дорогу: немцы зашевелились — наверно, готовят наступление. Ближе к ночи приходит санинструктор Люся, к которой бойцы расчета постарше относятся отечески, а молодые в нее влюблены. Но лишь один Задорожный открыто ухаживает за Люсей и идет провожать. Лозняк и Кривенок ревнуют. Солдаты готовят новую позицию. Появляется Задорожный и хвастается “победой” над Люсей. Лозняк бросается на него. Драку прерывает осветительная ракета: немцы обнаружили расчет. Лукьянов утешает Лозняка: мол, Задорожный, скорее всего, соврал. Утром после тяжелого артобстрела на позицию “сорокапятки” идут танки. Первым тяжело ранят Лукьянова. Спасая его, гибнет Желтых. Танк подбит, но ранен и Петров, заменивший командира. Наступает передышка в бою. Задорожный уговаривает отступить: людей и снарядов мало, пушка повреждена. Но Петров не соглашается — приказа не было. Задорожный напрашивается идти к комбату за приказом. С огромным трудом оставшиеся бойцы выдерживают следующую атаку. Под вечер вместо Задорожного к ним приходит Люся с



Кадр из фильма

приказом отступать. Но до ночи сделать этого нельзя: расчет почти окружен. Гибнет Петров. Умирающий Лукьянов просит воды, и Люся ползет к убитому немцу за флягой. Ее убивают рядом с окопом. Кривенку выбивает глаза. В слепой ярости он бежит навстречу немцам и погибает. Лозняк один отбивает последнюю атаку гранатами и ракетницей, принесенной Люсей. И когда в ней остается последний заряд, подходят свои. С ними появляется Задорожный. Знающий от Люси о его трусости и предательстве (из-за легкого ранения он остался в тылу и ничего не сказал о судьбе расчета), Лозняк убивает его третьей ракетой.

"...Праўдзівая, яркая карціна вайны, праўдзівыя і ў ансамблі сваім яркія вобразы герояў. Глыбокае раскрыццё псіхалогіі подзвігу, выкрыццё і грамадзянскае асуджэнне тых, хто ваяваў не за сумленне, а за страх... Беражлівае, дакладнае экраннае ўзнаўленне ўласцівых аповесці вартасцей... таленавітае кінематаграфічнае вырашэнне многіх эпізодаў, вельмі добрая, эмацыянальна насычаная музыка... вось тое, што радуе ў фільме... Што ж засмучае? Перш за ўсё тое, што [аўтары] абмежаваліся добрасумленным узнаўленнем літаратурнай першакрыніцы, не паспрабавалі... узбагаціць яе... І пафас яе трэба было, магчыма, скіраваць не толькі на падкрэсліванне цяжкасцей, жахаў вайны, не толькі на раскрыццё вытокаў, псіхалогіі подзвігу...дыктуемага самой логікай бою, а на... выяўленне таго, што ішла вайна паміж носьбітамі палярных процілеглых ідэалогій... У словах герояў, у выяўленчым радзе фільма ўзнікае вобраз вайны наогул, як бедства, якое нясе смерць і разбурэнні... У карціне... не адзін раз паўтараюцца ноткі, добра знаёмыя нам, скажам, па творах Рэмарка... Трэба было паказаць нашых байцоў як людзей савецкіх... Дзвюх-трох фраз пра Гітлера і пра справядлівую вайну для гэтага недастаткова. А без такога раскрыцця светапогляду... новага, сацыялістычнага чалавека — на экране мацней гучыць тэма, калі можна так сказаць, фізіялогіі вайны наогул, а не сутнасці вайны Вялікай, Айчыннай... За апошнія гады ў савецкім кінамастацтве з'явілася тэндэнцыя вырашаць гэтую важную тэму ў камерным плане. Успомнім "Апошнія залпы"... "У цяжкі час"... "Мір уваходзячаму"... А "Іванава дзяцінства" з яго моцнай, таленавітай, але абмежаванай, аднабаковай трактоўкай тэмы. Успомнім з апошніх работ "На сямі вятрах" і "Ля твайго парога", у якіх вялікая тэма Вялікай Айчыннай вайны таксама зводзіцца, асабліва ў апошнім, да асобных прыватных эпізодаў" (Бяляўскі М. Праўда вялікая і малая // ЛіМ. 15.X.1963).

"Выразительно снять в кино бой очень трудно — даже хроникальные съемки сплошь и рядом не передают его напряжения... И тем более сложна была задача постановщика... что этот фильм — от первого до последнего кадра — воспроизводит перипетии ожесточенного боя... И то, что создатели фильма отдают предпочтение не общим панорамам сражения, а внимательно следят, как ведут себя его участники, помогает не только увидеть войну такой, какой она виделась солдату, когда его прижимала к земле пулеметная очередь, но, что особенно важно, постичь силу духа и патриотизма этого рядового солдата... [Но] в картине есть еще эпизоды, где дым и пыль, картинно снятые и потому выдающие свое "кинематографическое" происхождение, мешают видеть лица солдат. Излишним мне кажется в этом фильме и так называемый закадровый голос... Текст приобретает характер навязчивого, "разжевывающего" комментария... Это фильм суровых красок, но нигде суровость эта не переходит в унылый минор, так сильна в нем гражданская страсть" (Лазарев Л. На безымянной высоте // Известия. 28.IX.1963).

"Фільм... у якім амаль з першых да апошніх кадраў рвуцца снарады і паміраюць салдаты, нельга аднесці да разраду "ваенных". Ён належыць да тыпу тых твораў мастацтва, якія расказваюць пра жыццё. Гэта фільм аб чалавеку, які ідзе да сваёй чалавечнасці цяжкай дарогай вайны і міру... Раскрыццю душэўнага свету герояў садзейнічала вобразная, кінематаграфічная мова. Апаратары... сваімі "эксперыментамі" дабіліся жаданай мэты: учынкі і пачуцці герояў, падзеі дзякуючы ўмела знойдзеным дэталям, ракурсам сталі для нас даступнымі, адчувальнымі. Рэжысёр... смела і ўпэўнена карыстаецца багаццем асацыяцый, у якіх заключана невычэрпная магчымасць для перадачы пачуццяў і думак. І ўсё ж у фільме адчуваецца яшчэ нейкая непаслядоўнасць рэжысёра, асобныя сцэны, планы можна было вырашыць больш экспрэсіўна, выразна, вобразна" (Говар В. Суд высокай чалавечнасці // ЧЗ. 28.IX.1963).

"...Как бы изощренно ни были поданы батальные эпизоды, не в них раскрывается главное — характеры героев фильма. Гораздо больше говорят мне "тихие" эпизоды. Прекрасно решена, в частности, совершенно безмолвная сцена окопного завтрака. Вот это — находка, ибо это настоящее! А в картинах боя слишком много кинематографических шумов, прямо-таки каскадом следуют один за другим "страшные" (и все же бутафорские) кадры... [Операторы] отлично чувствуют натуру, настроенность кадров, снимают изобретательно, вдохновенно. А ложная символика отдельных эпизодов, вроде захоронения живьем героев фильма, остается скорее на совести режиссера... "Третья ракета" — фильм, сделанный "на уровне". К сожалению, не более" (Виногура С. Путь к победе не прям // ЗЮ. 2.X.1963).

"...У карціне ў многім страціўся багаты падтэкст аповесці, роздумы герояў аб жыцці, аб міры, аб вайне, якія вельмі важныя для характарыстыкі асноўных дзеючых асоб. Акрамя таго, у фільме больш выпукла, больш выразна праявіліся недахопы аповесці — пэўная тэндэнцыя да пацыфізму, усеагульны, нейкі бяскласавы гуманізм. Аўтары "Трэцяй ракеты", ізаляваўшыся ад агульнай карціны вайны, даследуюць абстрактную праблему: чалавек на вайне. Пры гэтым іх больш хвалюе не сама ідэя, у імя якой ваююць людзі, а тое, што яны пры гэтым перажываюць" (Смаль В. Лёс чалавечы, лёс народны // Звязда. 6.X.1963).

"Любой из участников прошедшей войны увидит в фильме много своего, "личного"... Но каждый из них сразу же скажет, что картина воссоздает лишь полуправду, ибо действия солдат как бы искусственно изолированы от всего того, что происходит за ними, на широком фронте освободительной битвы народов... Во время просмотра фильма передо мной постоянно возникал один и тот же образ: сцена казни революционных матросов в фильме "Мы из Кронштадта"... Вступившие в открытый бой с фашистами советские бойцы погибают столь же неизбежно, как и кронштадтские моряки-балтийцы. Но если физическая гибель первых воспринимается просто как ужасное, страшное событие, то гибель вторых — как трагедия, которая помогает постигнуть смысл жизни революционера, борца за коммунизм. Здесь различие принципиальное, методологическое — натурализма и социалистического реализма" (Разумный В. Герой рождается в коллективе // СК. 31.X.1963).

"Многие кадры... порой кажутся документальными. Наши кинематографисты научились искусству создавать настоящую боевую обстановку... Но... невольно вспоминаются кадры из фильма "Чапаев". Там тоже погибают Чапаев и его соратники, но зритель как будто не верит даже в эту смерть: Чапаев для нас остается живым... Нарочитость трагедийности привела к тому, что в этом фильме затерялись подвиги героев и вовсю выпятились ужасы войны... К сожалению, в "Третьей ракете"... и в некоторых других фильмах над героями довлеет какое-то не свойственное советским воинам чувство обреченности" (Черномыс А., Федоров В. Так в чем же красота подвига? // КЗ. 29.I.1964).

“Привлекает острая наблюдательность авторов, выразительность деталей. Изобилие крупных планов соответствует той дистанции между автором и героем, которая всегда сохраняется у Быкова, — дистанции товарищеского локтя. Вместе с тем камера верно видит внешнюю сторону войны, но ей не удается столь же успешно и проникновенно показать душу человека на войне... Поэтому на экране возникает преимущественно герой статичный, духовно уже сложившийся где-то за кадром, герой не меняющийся, почти метафизический и, значит, не совсем быковский. “Третья ракета” не точно попала в цель из-за недостаточной подготовки режиссуры и кино вообще к освоению сложных жанров, в частности, неопритчи, оказавшейся наиболее органичной жанровой формой для экранизации прозы В.Быкова... Однако нельзя и недооценивать значения первого в белорусском и во всем советском кино обращения к прозе Быкова, открывшего новую страницу в более полном и многостороннем отражении ратного подвига советского народа в годы Великой Отечественной войны” (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 110—111).

“...Атмасфера на перадавой... і самі абаронцы паказаны так, як і ў аповесці. Распрацоўка Р.Віктаравым сцэн і эпізодаў... дэталёвая... Апаратары... не згубілі ў прастрэльваемых акопах людзей... Выканаўцы ролей падабраны з улікам аўтарскіх характарыстык. У вобліку артыстаў Г.Жжонава, С.Фядотава лёгка пазнаеш [іх персанажы]... Пры падабенстве франтавых біяграфій людзі яны розныя па тэмпераменту. За тонкімі рысамі аблічча С.Любшіна ўгадваецца душэўная далікатнасць былога настаўніка... Але менавіта ў гэтым вобразе адчуваюцца страты: у аповесці можна было прачытаць такія падрабязнасці з біяграфіі героя, якія даюць магчымасць уявіць шлях фарміравання чалавека высокай маральнасці. Гэта і туга па знявечанай ворагамі Беларусі, дзе засталіся родныя землякі-партызаны, і буслы, што кружаць над палямі і затоены гонар, што ён —беларус... Пры паказе герояў аповесці сродкамі кіно схематызаваны і вобраз Лук'янава... Знявечаны асколкам Крывёнак... залішне падкрэслена дэманструе адчай. Больш складаным быў у аповесці “сэрцаед” Лёшка Задарожны... Здымачная група... дамогшыся кінематаграфічнай выразнасці паказу “акопнай вайны”, не змагла знайсці сэнсава-вобразных эквівалентаў апісальных характарыстык герояў... Больш, важна адзначыць маральны вынік экраннага ўзнаўлення аповесці... У фінале Лазняк... страляе з апошняй ракеты ў труса і падманшчыка Задарожнага. Тым самым узбуйнена думка пісьменніка аб нецярплівасці да якога б там ні было праяўлення амаральнасці. Усе фільмы паводле Быкава можна аб'яднаць гэтым лейтматывам” (КіЛ. С. 84—85).

Библиография: Михайлова И. Герои не умирают // ГП. 10.IX.1963; Пчелинцев В. Вспыхнула “Третья ракета” // ЗЮ. 11.IX.1963; Климашевская Н. Первая встреча, первые впечатления // СБ. 12.IX.1963; Фуриков Л. О времени суровом // СР. 17.IX.1963; Муратов Л. Экран говорит: войне — нет! // ВЛ. 23.IX.1963; Кузьміцкая Н. Салдацкі лёс // НГ. 28.IX.1963; Ратнікаў Г. Побач са смерцю // МП. 29.IX.1963; Миронов Л. Правда подвига // СЭ. 1964. № 6. С. 20; Разумный В. Герой и героическое // СК. 13.IV.1965; Михайлова С. И существует объединение // ИК. 1967. № 7. С. 99; Міхайлава С. Пошукі і здзяйсненні // Маладосць. 1968. № 1. С. 109 — 110; Зеленко Н. Актер ведет разведку // Экран 1964. М., 1965. С. 145 — 147; ИБК. Т. 2. С. 155 — 157; ИСК. Т. 4. С. 175 — 176; ЧВП. С. 70 — 71.

A film narrative based on the story by the Belarusian writer V.Bykov about the soldiers of a gun squad during the Great Patriotic War. Diplomas at the regional film festival. REVIEWS: the atmosphere of the war and the characters are true to life; the film contains undertones reminiscent of Remarque's works; one of the examples of an intimate approach to the theme of war (*Peace to the One Who Enters*, *Ivan's Childhood*); the language of the film is full of imagery; however, the rich subtext of the story has been lost, instead, its drawbacks have become more vivid: pacifist tendencies, humanism which is not class-conscious, the tragic tendency is too pronounced; the heroes' feelings are dominated by Doom which is not characteristic of Soviet people; the first attempt to make a screen version of Bykov's works; the action develops from the outside without much influencing the inner world of the hero, as a result, the hero is static and, consequently, he is not what the Bykov hero should be like; the film did not reach its target because the cinema was not yet prepared to explore the genre of the neo-parable.

1964

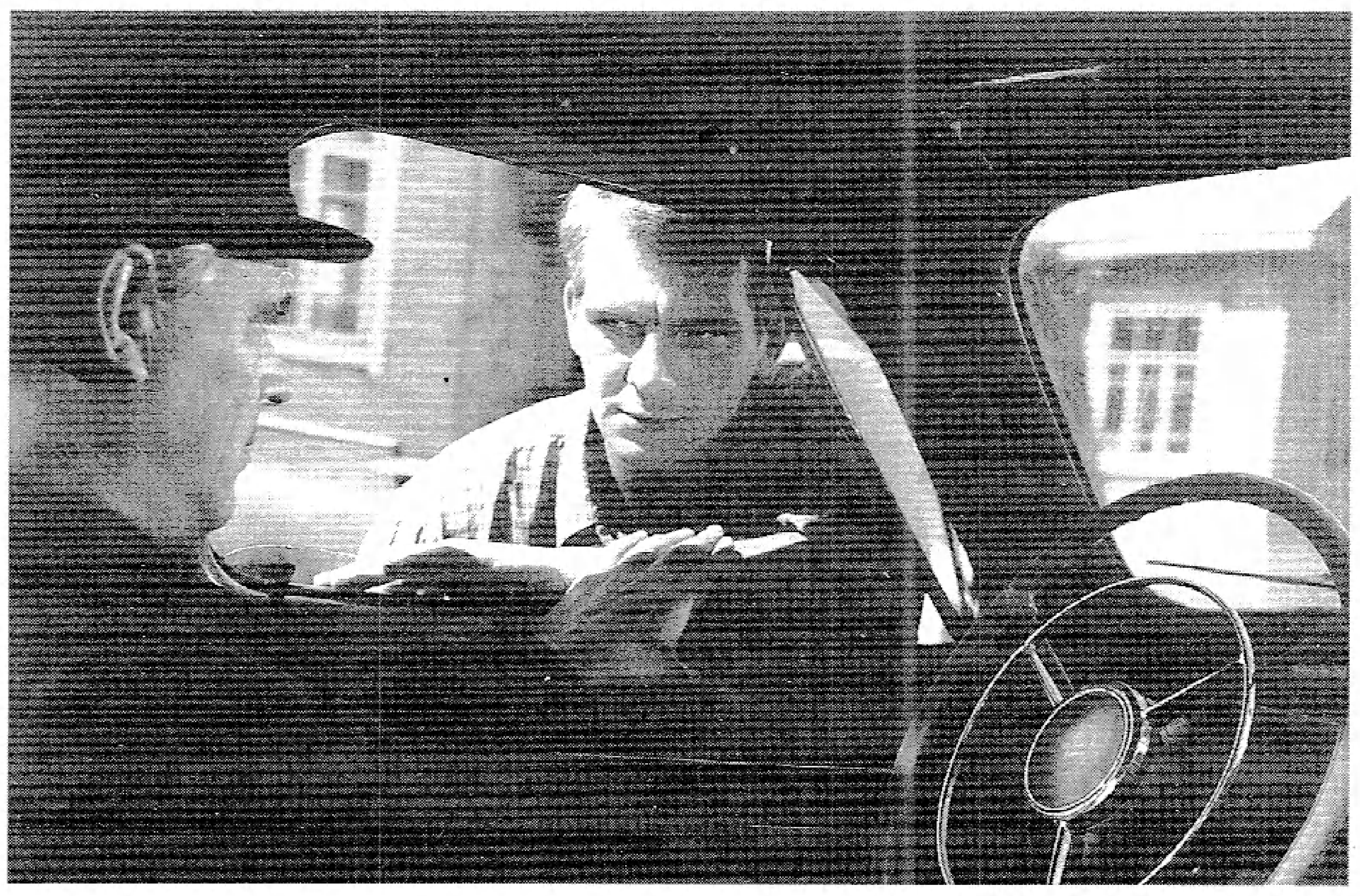
КРИНИЦЫ (КРЫНІЦЫ) (THE SPRINGS) — обычн., ч/б, 9 ч., 2373 м (вар. на бел. языке — 2453 м), в/э 14.II.1965 г.

Сц. И.Шамякин, при участии Ю.Щербакова; реж. **Иосиф Шульман**; оп. О.Авдеев; худ. Е.Ганкин; комп. А.Эшпай; текст песен Л.Дербенева, В.Карпенко; звукооп. М.Вольхина; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Н.Савва; монт. С.Ефимова, В.Коляденко. В ролях: Э.Павулс (Лемешевич), Л.Золотухин (Бородка), О.Жаков (Волотович), И.Пушкарев (Алеша), П.Молчанов (Махнач), И.Выходцева (Наталья Петровна), Ф.Шмаков (Полоз), М.Трояновский (Шаблюк), В.Гуляев (Орешкин), Л.Люлько (Марина), В.Владимирова (Аксинья), Т.Совчи (Рая), А.Суснин (Шаповалов), Р.Филиппов (бригадир), О.Наровчатова (Катя), В.Поночевный (Володя), Л.Королева, Л.Вольская, Е.Ковалева, Г.Сатини (колхозники).

Кинороман.

Экранизация одноименного романа белорусского писателя Ивана Шамякина (1956).

Лето 1953 года. Секретарь райкома Бородка предлагает ехать директором школы в деревню Криницы ученому Лемешевичу, который ушел из столичного института из-за столкновения с руководством. Лемешевич едет в Криницы с инструктором райкома Шаповаловым, который везет на подпись девятикласснику Алеше Костянку, работающему во время каникул, как и его одноклассники, в колхозе, обращение к труженикам области, составленное в райкоме от его имени. Алеша отказывается, боясь, что не сможет поставить рекорд. Секретарь райкома приезжает сам и убеждает Алешу. У Бородки особый интерес к Криницам: здесь живет его любовница — учительница Марина. Лемешевич знакомится с сельчанами: завучем Орешкиным, звеньевой-ударницей Аксиньей, у которой живет Орешкин, ее дочерью Раей, встречается со знакомым по партизанскому отряду — старым учителем Шаблюком. За прямоту и резкость Орешкин поторопился отправить его на пенсию. Лемешевич возвращает Шаблюка в школу. Здесь плохо сделан ремонт, и новый директор настаивает на его переделке. Лемешевич сталкивается с результатами влияния Бородки, его методов руководства: просит Марину поделиться школьной квартирой с другой учительницей, но она отказывается; пытается переубедить Бородку в истории с рекордом Алеши, но тот отвечает, что райкому виднее; участвует в разговоре о колхозных делах председателя колхоза Махнача и бухгалтера Полоза — за бутылкой. Выпившим его видит врач Наталья Петровна, которая ему нравится, и начинает плохо к нему относиться. Бородка решает перевести "неудобного" Лемешевича в другую школу. Лемешевич отказывается, и бюро райкома, в том числе предрайисполкома Волотович, не поддерживает Бородку. В газете появляется сообщение о сентябрьском пленуме ЦК КПСС, осудившем многие отрицательные явления в жизни страны. Алеша убеждается, что его рекорд — "липовый". Воспользовавшись указаниями пленума о необходимости укрепления колхозов, Бородка предлагает Волотовичу ехать в деревню. Тот соглашается с энтузиазмом и выбирает Криницы, потому что именно таких председателей, как Махнач, нужно менять. Раздосадованный тем, что все идет не так, как ему хочется, Бородка поощряет публикацию явно клеветнического фельетона о Лемешевиче в областной газете. Наталья Петровна сочувствует ему. Их отношения налаживаются. Возмущенные школьники догадываются, что автором фельетона является Орешкин. Тот издевается над Алешей, тайком прочитав его любовное письмо к Рае. Класс срывает ему урок. Рая находит у Орешкина черновик фельетона и говорит об этом матери. Аксинья выгоняет его из дома. Во время выборов Лемешевич проходит в райком, а Бородка — нет. Рая и Алеша встречаются у незамерзающих криниц родной деревни.



Л.Золотухин — Бородка, Э.Павулс — Лемешевич

"...Мы увидели только сюжетные линии романа и не увидели подлинного его содержания... Хороший литературный материал не получил кинематографического воплощения. О нем... не задумался, в первую очередь, автор сценария. Да и режиссер оказался недостаточно требователен. Он честно и профессионально снял то, что ему было предложено. А этого еще мало для искусства. Фильм получился безжизненным и схематичным" (Юрьев М. И все-таки решает сценарий! // СЭ. 1965. № 5. С. 2—3).

"Раман "Крыніцы" адным з першых у нашай літаратуры... паставіў праблемы "культу" асобы, раскрыў яго шкодны ўплыў... І можна толькі вітаць іх [аўтараў фільма] імкненне прыняць удзел у вырашэнні хвалюючай тэмы сучаснасці. Для гэтага, часам, патрэбна смеласць не толькі мастацкая, але і грамадзянская. Бо паказваючы сакратара райкома, чалавека, які прайшоў доўгі шлях ад гарачага камсамольскага актывіста да самазадаволенага, няздольнага разумець жыццё людзей чыноўніка, — аўтары "замахваюцца" на некаторых хрэстаматыйных герояў нашых літаратурных і экранных твораў... Звяртаючыся да сучасных, складаных... праблем жыцця, стваральнікі фільма пайшлі па шляху традыцыйнага іх раскрыцця і прывычнага экраннага ўвасаблення. І таму не здолелі вычарпаць да канца складанасць і шматпланавасць рамана. Узамен стварэння своеасаблівых характараў і мастацкага іх аналіза мы ўбачылі звычайныя макетныя сутычкі, стаўшыя ўжо традыцыйнымі ў персанажаў. Тымі ж самымі мастацкімі прыёмамі, якімі раней кінематаграфісты сцвярджалі і апраўдвалі нейкія адмоўныя з'явы ў нашым жыцці, аўтары кінакарціны цяпер іх адмаўляюць і выкрываюць. Так, узяўшы на ролю адмоўнага героя прывабнага і абаяльнага... Л.Залатухіна, у выкананні якога адчуваецца сіла характару, — у далейшым для характарыстыкі гэтага вобраза рэжысёр прымяніў архаічныя прыёмы кінапаказу і ў стылі, і ў сітуацыях, што не дало магчымасці артысту стварыць жыццёвы і складаны вобраз... У рамане Бародка апраўдвае свае ўчынкі. У фільме ж ён часта выглядае тэатральным "злачынцам", які ўсведамляе сапраўдную вагу сваіх слоў і дзеянняў. Гэта робіць яго

прымітыўнейшым, прасцейшым. Што датычыць яго праціўнікаў, дык яны не становяцца той сілай, якая магла б процістаяць Бародку і "бародкаўшчыне"... Няўдача напаткала і Э.Павулса. Яму не ўдалося папоўніць недахопы сцэнарнага матэрыяла і стаць хоць бы поруч з Бародкам. Павулс — Лемяшэвіч ходзіць па экране гэткім назіральнікам... У гэтай слабасці галоўнага героя самы вялікі недахоп фільма" (Мілова Э., Гардзіцкі А. Бародка і "бародкаўшчына" // ЛіМ. 5.III.1965).

"Восемь лет роман продвигался к экрану. На этом долгом, тяжком пути его герои претерпели немалые лишения, многое растеряли... В изображении актера Э.Павулса Лемешевич только сторонний наблюдатель, он сух, замкнут, скучен, даже высокомерен. А ведь был же человеком! Уважаемым. И в "Криницах", и у читателя. Такая же участь постигла Морозова, Шаблюка, Аксинью Федосовну и других... Так и кажется, что вся энергия, талант авторов сценария, большой кинематографический опыт режиссера... ушел на обрисовку отрицательных персонажей, а на положительные уже сил не хватило... Самое лучшее, что есть в фильме... это те сцены, которых в романе нет, которые заново написаны, найдены. Это то, что дополняет, продолжает рассказ о их героях" (Резник И. От романа до экрана // ЗЮ. 10.III.1965).

"Интересная тема — тема борьбы за правду против лжи и фальши, так умно и тонко вскрытая в книге, к сожалению, в фильме получила только свое иллюстративное отражение... С первых кадров... зритель понимает, что Лемешевич — олицетворение всего честного, передового, красивого, а образ Бородки символизирует собой косность, консерватизм, администрирование... И интерес к обоим героям у него пропадает. Почему? Разве не интересно, как протекала эта борьба нового со старым, с какими трудностями встретился Лемешевич на своем пути? Да, неинтересно. Ибо в фильме нет трудностей, нет борьбы... Везде, к чему бы ни прикоснулась рука Лемешевича, все становится ясным и понятным. И все это в фильме показано примитивно, плакатно... Если в романе положительные качества характера Лемешевича, все отрицательное в натуре Бородки раскрывалось постепенно, осмысленно и закономерно, то в картине это вылилось в какой-то сгусток добродетелей и пороков. В книге были яркие и сочные образы людей колхозного села. В фильме они померкли или совсем исчезли. Драматурги, перенося своих героев на экран, обеднили их, и актерам ничего не оставалось, как играть их схемы, подчеркивая или зло, или добро" (Крупеня Е. Обедненные образы // СГ. 6.IV.1965).

"Основные сюжетные линии романа... сохранены в фильме. Правда, в литературном первоисточнике недостаточно многогранно был раскрыт характер главного героя... Этот недостаток еще более углубился при экранизации романа. Художественные потери по сравнению с романом ощутимы в фильме и в решении образов "второго плана"... Образ Бородки неоднопланов. Такая обрисовка "отрицательного" героя, показ разных граней его характера в чем-то была новой для белорусской кинематографии. Удачно изобразительное решение ряда эпизодов... В целом фильм... еще раз подтвердил ту истину, что экранизация — не копирование, а творчество, что успех приходит только тогда, когда художник, используя образные средства киноискусства, раскрывает сущность экранизируемого произведения" (ИБК. Т. 2. С. 57—60).

Библиография: Азерникова А. В главных ролях — молодые артисты // СЭ. 1960. № 18. С. 5; Шаирко И. Животворные родники // ГП. 11.VII.1964; "Крыніцы": Першыя ўражанні аб фільме // ЧЗ. 3.III.1964; Красінскі А. Мастак — лірык // ЛіМ. 29.V.1964; Высокі Е. Знаёмцеся: Лемяшэвіч — дырэктар школы // НГ. 6.III.1965; КіЛ. С. 68 — 72.

A film novel based on the book of the famous Belarusian writer I.Shamyakin about dramatic conflicts in the life of the countryside in the mid-1950s. REVIEWS: the novel was one of the first works to raise the problems of the "personality cult"; the film-makers followed the traditional formula of showing them and didn't manage to expose their real complexity; the positive character is a detached observer; the director used his experience to create negative personages.

МОСКВА — ГЕНУЯ (МАСКВА — ГЕНУЯ) (MOSCOW — GENOA) — обычн., ч/б, 10 ч., 2727 м (вар. на бел. языке — 2740 м), в/э 2.XI.1964 г.

Сц. и реж. **Алексей Спешнев** (при участии В.Корш-Саблина, П.Арманда); оп. А.Булинский; худ. М.Корякин, В.Кубарев; комп. Л.Солин; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Л.Емельянов, Ю.Фомин; втор. реж. К.Кресницкий, Л.Чижевская, Н.Бриллиантщикова. В ролях: Г.Белов (Чичерин), Л.Хитяева (Глаша), С.Яковлев (Безлыков), Р.Плятт (Менье), Н.Еременко (Русанов), В.Белокуров (Ллойд Джордж), С.Мартинсон (Барту), П.Молчанов (Литвинов), П.Клетниекс (Воровский), И.Шатилло (Красин), А.Смирнов (Вирт), Г.Шпигель (Мальцан), С.Карнович-Валуа (Ратенау), А.Гречаный, И.Комаров (дипкурьеры), А.Петров (генерал), Н.Засеев (Хемингуэй), В.Цоппи (Факта), А.Видениекс (американский посол), А.Файт (король Италии), Г.Георгиу (портной), Г.Глебов (нэпман), Э.Геллер (парикмахер), А.Лавков (Шурка), закадровый текст читает А.Консовский.

Политический фильм.

Вторая премия по разделу историко-революционных фильмов "за отражение в киноискусстве важного исторического этапа становления Советского государства" на I ВКФ (Ленинград, 1964);
Госпремия БССР за 1967 г. в области кинематографии А.Спешневу, В.Корш-Саблину, П.Арманду, А.Булинскому.

1920-й год. Остатки врангелевской армии эвакуируются из Крыма. Кавалерийский отряд красных под командованием Глафиры Дьяковой захватывает в плен не успевших погрузиться на пароходы. Комиссар Безлыков, недавно назначенный в отряд Дьяковой, предотвращает расправу над пленными. Глаша, смелая, красивая, но ожесточившаяся женщина, становится близким ему человеком. Во время погони за бежавшими пленными (среди них и офицер Русанов) Безлыкова тяжело ранит представитель Антанты в белых войсках Менье. Только в 1922 г. в Москве Безлыков разыскивает Глашу. Бывший когда-то соратником Ленина по швейцарской эмиграции, Безлыков направляется на работу



Г.Белов — Чичерин, С.Мартинсон — Барту, В.Белокуров — Ллойд Джордж, А.Файт — король Италии

в Наркоминдел экспертом по экономике и вместе с Г.Чичериным и М.Литвиновым едет в Геную на Конференцию глав европейских государств. Белоэмигранты решают воспрепятствовать ее проведению. Однако Менье, теперь один из членов французской делегации, обезоруживает Русанова, пытавшегося убить советских делегатов. На первом заседании конференции Чичерин излагает точку зрения советского правительства на мирное сосуществование двух экономических систем, предлагает обсудить вопрос о всеобщем сокращении вооружений. Позиции представителей европейских государств различны: французы во главе с Барту резко против, немцы ищут контактов, английский премьер-министр Ллойд Джордж пока занимает нейтральную позицию. Первая большая победа советских дипломатов — подписание торгового соглашения с Германией. Безлыков едет в Москву к Ленину за инструкциями, а затем с семьей — Глашей и усыновленным ими беспризорником Шуркой — возвращается в Италию. Он везет письмо Ленина. Его сопровождают два дипкурьера. Возле итальянской границы на них нападают белоэмигранты. От пули Русанова гибнет Глаша. Но ленинское письмо спасено.

"Заслуга создателей картины... в том, что события, которые, казалось бы, трудно документально и в то же время захватывающе передать с экрана, нашли наиболее точное художественное воплощение... Изобразительное решение фильма... выполнено со вкусом, без вычурности, которая была бы особенно приметна в картине на столь серьезную тему. Довольно интересны и актерские работы. Как всегда, неистощим на поиски Р.Плятт... Радует новая встреча с Л.Хитяевой... И, наконец, образ Чичерина... Несколько не повезло образу Безлыкова. Исполнитель этой роли... не сумел преодолеть некоторой рыхлости драматургического материала... В целом же фильм... является одним из лучших произведений, созданных белорусскими кинематографистами" (Осипов Т. "Москва — Генуя" // СБ. 6.VIII.1964).

"Масква—Генуя" — гэта ў першую чаргу бітва ідэй... Усю тагачасную абстаноўку, пераход ад адкрытай ваеннай да "дыпламатычнай" барацьбы пастаноўшчыкі фільма... паказваюць смелым кінематаграфічным прыёмам — крутым пераходам у часе і прасторы... Усе сцэны вырашаны рэжысёрам... дынамічна, востра, захапляюча і ў той жа час сурова і проста. Атрымалася цудоўная спайка лірызму з палымянай публіцыстыкай. Па фільму відаць, што і аператар... добра зразумеў пастаноўшчыка. Ён не шукаў нейкіх неверагодных ракурсаў, а ўмела спалучаў дакументальнасць з кінематаграфічнай паэзіяй. І фільм, хоць у яго заканамерна ўведзен элемент домыслу, успрымаецца як суцэльная жыццёвая праўда" (Стральцоў Б. Бітва ідэй // Звязда. 15.VIII.1964).

"Новы фільм... цалкам у рэчышчы выдатных традыцый савецкага гісторыка-рэвалюцыйнага фільма. Аднак ён зусім не "традыцыйны"... Наватарства аўтарскага прыёму не толькі ў такой сюжэтнай завязцы. Перш чым абмаляваць нам сваіх герояў... стваральнікі фільма звяртаюцца да нямых, статычных, нерухомых матэрыялаў. Нерухомыя фатаграфіі, якія ідуць адна за другой у хуткім мантажы і суправаджаюцца яркім, публіцыстычна завостраным дыктарскім тэкстам, уводзяць нас у атмасферу часу. Падзеі, якія павінны разгарнуцца на экране, уключаюцца такім чынам у агульную карціну жыцця планеты, узрушанай вайной і рэвалюцыяй... У многіх карцінах кадры такога роду ўсё ж заставаліся "цытатамі", яны толькі ўзбагачалі якія-небудзь эпізоды твора... У фільме "Масква—Генуя" дакументальныя кадры пашыраюць маштаб апавядання, паглыбляюць яго тэму, надаюць іншую афарбоўку ўсяму фільму, садзейнічаюць ператварэнню апавядання пра адну асобна ўзятую старонку нашай гісторыі ў твор больш шырокага абагуленага гучання... Нікому з герояў не даводзіцца "раскрывацца" павольна... Прычым усе гэтыя вобразы з самага пачатку не здаюцца нам просталінейнымі, плакатнымі. Проста яны выпісаны і вырашаны ўзбуйнёна, дакладнымі, пэўнымі штрыхамі... Такі прыём паказу людзей цалкам апраўданы агульнай стылявой задумай аўтараў... Канфлікт светапоглядаў, прынцыповая розніца пазіцый зарубежных і савецкіх дэлегацый, умела пададзеная аўтарамі... хвалююць, палоняць увагу гледачоў... Генуэзскія эпізоды вырашаны сапраўды мастацкімі сродкамі, і тут — прынцыповая перамога аўтараў фільма. Перамога тым больш важная, што ў фільме дадзена і многа каштоўнага пазнавальнага матэрыялу... Узнікае адчуванне, што аўтар сцэнарыя А.Спешнеў прапанаваў рэжысёру А.Спешневу больш матэрыялу, чым здолеў змясціць фільм. І толькі дынамічнасць, мастацкая эканомнасць увасаблення матэрыялу дазволіла "асвоіць" яго, хаця і не поўнасцю... Аднак гэта прыводзіць іншы раз да скорагаворкі... І калі "Масква—Генуя" не стала шэдэўрам савецкага кінамастацтва, дык яна ўсё ж у значнай меры ўзбагаціла новымі прыёмамі і вырашэннямі гісторыка-рэвалюцыйную тэму" (Бяляўскі М. Ад Перакопа да Генуі // ЛіМ. 15.IX.1964).

"Авторы в интересной художественной форме, публицистически остро и свежо сумели передать суровую атмосферу... времени... Лучшие эпизоды фильма... связаны с художественным освещением событий Генуэзской конференции, этого столкновения двух миров. Все средства кинематографической выразительности направлены... на то, чтобы как можно полнее, острее и глубже показать захватывающий дипломатический поединок... Талантливое режиссерское решение многих сцен и эпизодов дополняется яркими и убедительными образами... В интересной и разнообразной галерее портретов советских дипломатов наиболее цельное впечатление оставляет образ Чичерина... Артист отлично справляется с нелегкой задачей, создавая масштабный и многогранный портрет... Скорбным эпизодом ее [Глаши] похорон заканчивают авторы свое произведение. Но не печаль и скорбь уносишь в своей душе после просмотра картины. Всем образным строем фильм утверждает мысль о том, что жертвы, понесенные во имя революции, победы ленинских идей, не напрасны. Миролюбивая политика СССР живет и побеждает" (Подберезский Г. "Москва—Генуя" // СГ. 31.X.1964).

"Фильм явно делится на две неравные и очень различные между собой части. Сценам на конференции в Генуе, сделанным публицистически ярко и остро, предпосланы эпизоды гражданской войны и первых послевоенных лет, решенные совсем в иной манере... В прологе сделана заявка на повествование с глубокой психологической разработкой характеров героев. Однако авторское намерение исчерпывается в первой части картины. Кульминация фильма — эпизоды в Генуе. Они смотрятся с неослабевающим интересом. Этому очень помогает отличное исполнение роли Чичерина Г.Беловым, который сумел наполнить весьма схематично вычерченный в сценарии образ живой мыслью и огнем... Злобного, охрипшего от коньяка, давно не бритого, в рваном френче Менье, которого мы оставили в "прологе", Р.Плятт мастерски превращает в прожженного авантюриста от дипломатии, внешне элегантного, с безупречными манерами, но готового на "мокрое дело", если того потребуют обстоятельства. Необходимо отметить высокую степень достоверности, с которой сняты эти сцены ("заграница" показана иной раз так, что начинаешь думать, не хроника ли это тех времен; впрочем, в картине удачно использованы и документальные кадры). Но есть в этих сценах и большой просчет — в погоне за исторической точностью А.Спешнев ввел в фильм великое множество лиц. И... не хватило экранного времени, чтобы рассказать о всех героях

подробно... И все же эти частные недостатки не затмевают достоинств фильма. Попытка кинематографистов воспроизвести на экране историю первых шагов нашей дипломатии... несомненно удачна" (Гулиев А. Сражение в Генуе // Сов. кино. 14.XI.1964).

"Авторами... руководила... важная художественная идея: средствами искусства еще раз доказать, что курс на мирное сосуществование — не временная внешнеполитическая линия, не кампания, а кардинальная программа ленинской партии и Советского государства... Многое, очень многое в фильме необычно: и стремительный калейдоскоп событий в начальных кадрах, и сопутствующий ряду эпизодов дикторский текст, и обрывочность, фрагментарность отдельных ситуаций, и т.п. Это проистекает не от рыхлости драматургического материала, а от его стилистики. Сценарий Алексея Спешнева откровенно публицистичен, и его фильм — ни в коей мере не психологическая драма. Актерам поэтому часто приходится всего лишь несколькими, почти плакатными мазками рисовать законченный образ. Великолепно справился с этой труднейшей задачей артист В.Белокуров... Безусловной удачей С.Мартинсона является образ Барту... Пожалуй, как раз стилистическое единство при всей пестроте событий и является отличительной чертой "Москвы—Генуи"... Значительное место в фильме отводится истории трудной судьбы бывшего командира Глаши и ее взаимоотношениям с Сергеем Безлыковым. Вот здесь-то актерам пришлось труднее: заведомая эстетичность этих характеров помешала Л.Хитяевой и С.Яковлеву сделать своих героев по-человечески выпуклыми, психологически завершенными" (Виногура С. Бойцы примеряют фраки // ЗЮ. 15.XI.1964).

"Намерения [авторов]... воплотились... в крепкий сюжет, в добротную драматургию, в характеры самобытные и интересные... Картина безусловно ценна и в познавательном смысле. Я уверен, что школьники и студенты, отвечающие о Генуе и Раппало, обязательно вспомнят сложные, документально-подробные и нигде не теряющие напряжения картины конференции, ее торжеств и ее будней... Хочется посетовать на штампы: это "любовь своенравной казачки", откровенно снятая под "Сорок первый", это надоевшие мотивы "эмигрантского разложения"... Огрехи есть огрехи, но никак не пороки... Мы часто спорим о форме, и только о форме, ищем признаков "новаторства" в любом даже мелком и куцем по мысли опусе — и забываем, что интересна и нова должна быть прежде всего мысль. Традиционный по стилистике фильм "Москва—Генуя" доказывает эту простую истину" (Орлов В. Четыре благих намерения // СЭ. 1964. № 22. С. 4—5).

"Авторы фильма на документально достоверном материале создали многоплановое произведение, в котором совмещены судьбы личные с широким общественно-политическим фоном того времени, игровые куски с протокольным показом перипетий мужественной и честной борьбы советских дипломатов. Киностудия "Беларусьфильм"... тем самым показала свои потенциальные возможности по осуществлению масштабных постановок и раскрытию тем большого звучания" (Блистинов М. Фильм и его авторы // ВМ. 27.I.1968).

"В киноархивах удалось найти документальную картину "Генуэзская конференция", смонтированную в 1922 г. из кадров, снятых иностранными операторами. Этот фильм подсказал авторам не только, как следует одеть действующих лиц, чего добиваться в гриме и деталях поведения персонажей, но в значительной степени и определил "документальную" стилистику сцен, связанных с конференцией. Значительную помощь постановщику оказали участники Генуэзской конференции... Кропотливая исследовательская работа дала свои плоды... В Нью-Йорке на XIX сессии Генеральной Ассамблеи ООН, где был устроен специальный просмотр, фильм был тепло принят присутствующими" (ИБК. Т. 2. С. 114—121).

"Для кинематографа 60-х годов характерен интерес к эстетике документализма. Естественно, что в историко-революционной тематике он проявился ярко и отчетливо. Эта тенденция нашла наиболее законченное воплощение в фильме Ю.Карасика "Шестое июля". Заслуженный успех выпал и на долю белорусской картины "Москва—Генуя"... где не столь последовательно... но своеобразно были использованы принципы построения драматургии в жанре исторической хроники" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 149).

Библиография: Новиков И. Фильм о Генуэзской конференции // Правда. 18.IV.1964; Данілевіч В. "Масква—Генуя" // ЛіМ. 21.IV.1964; Дробышев В. "Москва—Генуя" // Веч. Москва. 31.VII.1964; Кремлев Г. Дипломаты // Известия. 23.VII.1964; Эрлих А. "Москва—Генуя" // ЛР. 31.VII.1964; Александрова М. Оружием слова, оружием логики // ЛП. 5.VIII.1964; Дмитриев Л. "Москва—Генуя" // ВЛ. 7.VIII.1964; Оганов Г. С миссией мира // ИК. 1964. № 8. С. 41—43; Осипов Т. Советской дипломатии посвящается // Труд. 3.IX.1964; Леднев В. Битва во фраках // СФ. 1964. № 9. С. 2—3; Бондарава Е. Заклік, звернуты да чалавецтва // ЧЗ. 6.X.1964; Масевіч С. Каб зрабіць жыццё лепшым... // МП. 13.XI.1964; Макаревич А., Бражник Л. Два письма — мнение одно // СБ. 21.XI.1964; БАК. С. 64—65; Спешнев А. Облик мира и язык искусства // КСБ. С. 289 — 292; ЭГН. С. 171—173; ИСК. Т. 4. С. 171—172; Спешнев А. Весна в Генуе // Октябрь. 1981. № 10. С. 158—166.

A historical political film about the participation of the Soviet delegation in the Genoa conference of 1922. Prize at the All-Union film festival, BSSR State Prize of 1967. REVIEWS: the film has been made within the traditions of the Soviet historical revolutionary films, it is innovative in a number of ways, e.g. the use of documentary shots; because of the abundance of materials it is not always deep enough; the film splits into two quite different parts: the beginning with a deep psychological elaboration of the characters and the main part which is made in a publicistically sharp and bright manner; the character of Chicherin which is only schematically outlined in the script becomes filled with thoughtfulness and passion thanks to Belov's brilliant acting; the film has an obvious publicistic quality, therefore the actors create their characters with the help of a few rough touches: the characters of Lloyd George, Bartou and some others are quite successful but there are a number of cliches; "Belarusfilm" studio showed its potentialities in making films on a grand scale; the film made in the genre of a historical chronicle reflected the aesthetic principles of a documentary characteristic of this period.

ПИСЬМА К ЖИВЫМ (ЛІСТЫ ДА ЖЫВЫХ) (LETTERS TO THOSE ALIVE) — обычн., ч/б, 10 ч., 2689 м (вар. 1965 г. на бел. языке — 2729 м), в/э 5.III.1965 г.

Др. назв. "Камо грядеши?", "Шар раскаленный", "Вера Хоружая", "Песня о Веронике", "Пісьмы да жывых".

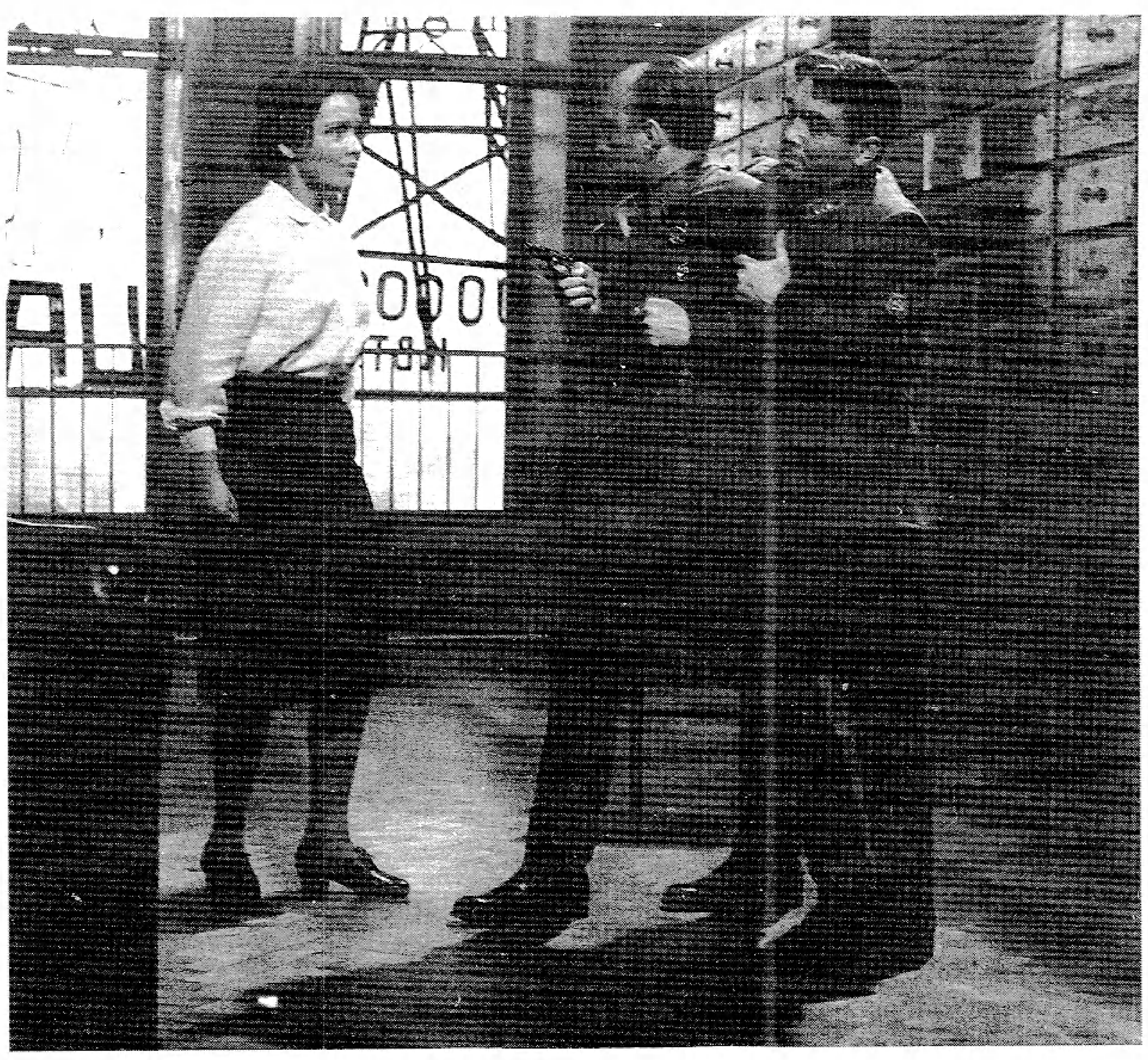
Сц. А.Кучар; реж. **Валентин Виноградов**; оп. М.Ардабьевский, А.Княжинский; худ. Ю.Альбицкий; комп. Л.Афанасьев; звукооп. М.Лазарев, К.Бакк; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Б.Егоров, Л.Емельянов; втор. реж. Ю.Филин. В ролях: С.Макарова (Вероника), А.Кайриш (Ольга), В.Никулин (Валентин), П.Махотин (Павел), В.Кибардина (мать Вероники), Г.Гай (следователь), Н.Прокопович (начальник НКВД), С.Станюта (старая коммунистка), Б.Бабкаускас (провокатор); М.Зинкевич, В.Дробышевский, В.Кудревич, А.Михайлов, А.Роговин, Е.Гутник, Я.Видицкас.

Героическая драма.

Диплом С.Макаровой за лучшее исполнение женской роли на V КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Таллин, 1965).

Прообразом главной героини фильма послужила Герой Советского Союза, белорусская коммунистка Вера Хоружая.

После войны в камере казненной фашистами партизанки Вероники Корчевской находят письма — итог ее героической жизни... 30-е годы. Западная Беларусь. Вероника служит в парфюмерном магазине, а по ночам с мужем Павлом и подругой Ольгой печатает листовки. Не раз ей приходится скрываться от полиции. За подготовку и участие в демонстрации ее арестовывают и приговаривают к пожизненному заключению. Через семь лет по договоренности между советским и польским правительствами производится обмен заключенными, и Вероника выходит на свободу. Она приезжает в Москву и узнает, что Павел и Ольга, раньше ее вышедшие из тюрьмы, поженились и Ольга ждет ребенка. Вскоре Веронике делает предложение ее школьный друг Валентин. А затем вновь наступают тяжелые времена: героиню арестовывают, обвиняя в предательстве, но за отсутствием улик освобождают. Когда начинается Великая Отечественная война, Вероника с маленьким сыном и мужем оказываются в плену на территории Беларуси. Им удается бежать с группой военнопленных, и они пробираются к партизанам. В перестрелке гибнет Валентин, а Вероника, отправив ребенка в тыл, вновь становится подпольщицей. Во время одной из диверсий, спасая ребенка, попавшего на минное поле, она попадает в руки фашистов и погибает.



С.Макарова — Вероника

"...Неплохая картина. Но ведь она могла бы стать крупным явлением в киноискусстве. Перегруженность сценария... событиями, некоторая торопливость их изложения обязывали режиссуру к поискам реалистической достоверности происходящего, углублению характеристик и детализации поведения персонажей. Но молодой режиссер увидел свою задачу только в том, чтобы возможно эффектнее снять фильм. Он всячески демонстрирует режиссерскую изобретательность и умение — каждый кадр эффектен, каждый ракурс замысловат, каждая мизансцена сложна, каждая декорация красива. Азбуку режиссуры В.Виноградов знает превосходно. Но все-таки его фильм выглядит как школьный этюд. Настоящая режиссура в другом: прежде всего в умении проанализировать характеры, умении исходить из основной мысли фильма. Режиссер именно этой настоящей режиссуре еще не научился и потому умножил недочеты сценария. Поэтому и превосходные его актеры... не "живут" в фильме, а только изображают. Их поведение передоверено ракурсу съемки и освещению" (Юрьев М. И все-таки решает сценарий! // СЭ. 1965. № 5. С. 2—3).

"Художник имеет право по-своему взглянуть на вещи, придать фактам ту или иную эмоциональную окраску. Авторы фильма... увидели в судьбе белорусской коммунистки не только поразительный пример человеческого мужества, но и высокую трагедию. И этому решению они подчинили свои изобразительные средства. Продуманно отобраны документальные кадры. Монтируя их с важнейшими игровыми сценами, авторы фильма вскрывают острейшие конфликты времени, дают характеристику эпохи... Любовь к жизни, яркой, земной, полнокровной, переполняет существо молодой женщины. Это наиболее сильно удается передать артистке Макаровой в образе Вероники. Но героиня фильма выбирает в жизни самую трудную дорогу — дорогу борьбы. А на ней нужно быть готовым ко всяческим лишениям, жертвам... Авторы фильма чересчур нагнетают эти испытания, стремясь в судьбу одного человека вместить все возможные конфликты того времени... Глубина трагедии определяется не количеством перенесенных испытаний, а силой духа, с которой человек преодолевает их. Нарушение этого закона мстит художникам... Где-то во второй половине фильма появляются иллюстративность, поверхностность — результат поспешности в изложении отдельных эпизодов. К концу фильма авторы снова находят верный ключ, возвращаются к обобщенному образному языку пролога. Хорошо найден финал картины. Вероника, в которую в упор стреляют враги, не падает, а, держа на руках ребенка, идет прямо на дула немецких автоматов, идет в свое бессмертие" (Манаева Д. Женщина, ставшая легендой // СБ. 18.III.1965).

"Книгу жизни Вероники Корчевской... [авторы фильма] читают с простой, где-то обыденной, где-то чуть романтической интонацией. Но моментами они вдруг словно вспоминают о величии темы, и тогда по воле режиссера актриса начинает... застывать в скульптурных позах, а операторы... начинают искать наиболее "монументальные" ракурсы, чтобы затем вновь вернуться на обыденную стезю... О жизни подпольщицы, партизанки естественно рассказать в приподнятой манере, патетично... Но авторы... сами пригласили на роль Вероники... выпускницу ГИТИСа Светлану Макарову, которой ближе не патетика, а бытовые, простые, по-комсомольски задорные интонации и которая с большой искренностью, задушевностью решила свою задачу. Создатели картины... помнят не только о бессмертных подвигах Веры Хоружей... но и горе, боль революционерки, обвиненной бериевцами в измене, арестованной как агент иностранной державы. Разговор... с дочерью-пионеркой... окрашен подлинным драматизмом... В той же психологической манере решены в фильме эпизоды приезда Вероники... в Советский Союз, хотя режиссер здесь смело использует хронику той поры, монтируя ее с игровыми кадрами. Документальные ленты... никак не звучат ни иллюстрацией, ни символом, искусственно пристегнутым к повествованию. Почему же в прологе, в финале, в самых неожиданных местах авторы изменили ими же избранной манере? И разве не тем же беспокойством, что вдруг "не дойдет", вдруг будет недостаточно героично, объясняется то, что последние части фильма... носят явно детективный оттенок, заставляя порой усомниться в правдоподобности происходящего... Тема, оказавшись в руках одаренных людей, не отлилась в завершенную, ясную форму" (Медведев Б. Два стиля одного фильма // СК. 25.III.1965).

"...Не надо строить поэтические фильмы по ложным проектам, рожденным упорным стремлением не отстать от моды... "Баллада о солдате"... "Иваново детство" — образец поэтического кинематографа... Но сценарий этого фильма...

строится на иной художественной платформе... "Привязанность"... к исторически конкретному материалу — это, конечно, не помеха для поэзии... Слишком уж "привязанными" к материалу оказываются авторы фильма. Там, где они... следуют добрым традициям наших историко-революционных фильмов, мы видим содержательные, жизненно достоверные, впечатляющие сцены (их немало в картине). Но когда режиссер... словно бы застеснявшись "традиционности" своего создания, начинает впрыскивать в него дозы "поэтизации", то фильм особых достоинств не приобретает" (Шалуновский В. Если поэзия не дружит с правдой // СК. 15.VI.1965).

"...В потоке формальных красивостей вовсе утонула тема. Не видно за этой "выставкой кадров" ни большой, простой и трагической жизни героини, ни жизни и борьбы народа... И тут нужно, наконец, договориться — что и как снимать, как и к чему относиться. Когда молодые мастера после серьезного поиска по-новому показывают нам привычный мир, мир природы, наших городов — мы только благодарны им за это... Но нужно знать меру. Нельзя, видимо, любоваться реальной тюремной камерой или "обыгрывать" место казни. Нельзя, видимо, с тем же холодным изыском высвечивать "закинутые" портреты и героини, и ее палачей. И, главное, непозволительно, никогда нельзя в искусстве предлагать: посмотрите, как мы умеем снимать. Как мы "нашли" горе. Как мы "выстроили" смерть... Люди смотрят на героев, и только на героев. Когда формальное мастерство авторов помогает раскрытию жизни героев и их борьбы, люди благодарны за это. Когда форма начинает давить и начисто выхолащивает содержание — тогда люди констатируют самую горестную в искусстве неудачу — неудачу от нескромности" (Орлов В. Героика без крыльев // Труд. 7.I.1966).

"Фильм этот невольно заставляет вспомнить работу А.Алова и В.Наумова... Как это часто бывает в искусстве, за колумбами идут флибустьеры. Те поиски, открытия, неудачи, которые волновали создателей "Павла Корчагина", рождались в творческих муках, в ряде фильмов вроде "Писем к живым" отлились в железобетонные формы кинематографических штампов в изображении героев и героического. Героизм — это обязательно жертва, а герой — аскет и подвижник, сознательно обрекающий себя на страдания во имя высокой цели... Вероника в полной мере познает предназначенный ей удел одиночества... В данном случае решающую роль сыграли... отсутствие четкой идейной авторской позиции и некритическое следование моднейшим зарубежным новациям в области киноискусства" (ЭГН. С. 163—165).

"Когда А.Кучар представлял киностудии заявку на сценарий "Шар раскаленный", он, вероятно, представлял триумфальное шествие сценария, а затем и фильма по руководящим инстанциям. Поначалу так и было... Однако вскоре выяснилось, что авторы киноленты сами себе соорудили ловушку. А.Кучар неожиданно для себя, да и коллег, проявил новаторские устремления, и фильм из привычного для всех историко-революционного жанра в смеси с военно-патриотическим был трансформирован в подобие философской притчи. Образу героини... автор попытался придать черты Иисуса Христа и Девы Марии одновременно. Вероника Корчевская вступала в некий отвлеченный спор о сущности предназначения человека с символическим прокурором. Диспут палача и жертвы должен был осветить трагическим светом все события фильма... Для спасения картины были привлечены живые классики — А.Каплер... и М.Ромм. В конце концов на свет божий появился кентавр, в нем неожиданно сочетались три любовные истории героини, душевная драма, обусловленная культом личности, и уже привычные для "Беларусьфильма" теракты. Эпизодом, который больше всего убедил цензоров в благонамеренности авторов, стала финальная часть... Вероятно, авторы картины опередили свое время. Они хотели сделать шаг в сторону от идеологической и эстетической линии советского кинематографа. Но этот шаг в сторону из строя, за которым по законам идеологической зоны следовал выстрел, на мой взгляд, сохранил фильм для современного зрителя. Новый зритель, возможно, в новом свете увидит героиню Светланы Макаровой. Она играла свою роль как бы над драматургической ситуацией. Казалось, ее героиня владеет особой тайной, это делает ее защищенной от безысходности и тупика. Ее красивый, гармоничный облик контрастирует с удручающей средой, широко открытые ясные глаза с детским бесстрашием и затаенным упреком смотрят на мир. И тогда подсознательно возникает вопрос: почему люди так устроили свою жизнь, что красота в ней существует в сфере трагедии? А когда в финале Вероника, маленькая фигурка на огромном минном поле, бросается спасать ребенка, этот эпизод становится как бы изобразительной притчей о смысле человеческой жизни" (Ратников Г. "Письма к живым" // ВМ. 18.VII.1994).

Библиография: Кучар А. "Письма к живым" // НФ. 1965. № 3. С. 8—9; Милова Э. "Письма к живым" // СЭ. 1965. № 2. С. 6 — 7; Макарова С. Моя старшая сестра // Сов. кино. 6.III.1965; Куликов А. Пусть всегда цветут вишни // ЗЮ. 1965. 18.V.1965; Бондарева Е. Сердца художников — сердцам современников // ЗЮ. 14.XII.1965; Міхайлава С. Пошукі і здзяйсненні // Маладосць. 1968. № 1. С. 112; ИБК. Т. 2. С. 176 — 182; ИСК. Т. 4. С. 174—175;

A heroic drama about the fate of a Communist from Western Belarus whose prototype was V.Khoruzhaya, Hero of the Soviet Union. Screenplay by the playwright A.Kuchar. An Honorary Diploma to the actress S.Makarova at the regional film festival. REVIEWS: the authors saw in the fate of the heroine not only great courage but also high tragedy; the attempt to reflect all the conflicts of the period led to overemphasis in showing the ordeals; the authors have made a "poetic" film following the fashion, however, this does not add any particular values to the film; a step off the road of ideological and aesthetic canons of the Soviet cinema, but exactly this quality has preserved the film for the modern spectator; S.Makarova shows the fate of Beauty which has to exist in the sphere of the tragedy.

РОГАТЫЙ БАСТИОН (РАГАТЫ БАСТЫЁН) (HORNED BASTION) — ш/э и обычн., цв., 8 ч., 2106 м (вар. 1964 г. на бел. языке — 2130 м, вар. 1974 г. — 2209 м), в/э I.1965 г. и 21.IV.1975 г.

Сц. А.Макаенок; реж. **Петр Василевский**; оп. В.Окулич; худ. В.Белоусов; комп. А.Марутаев; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. Р.Дзодзиева, Ю.Рыбченок; монт. Е.Аксененко, М.Стальмакова. В ролях: П.Кормунин (Лявон), О.Хорькова (Лушка), А.Грибов (секретарь обкома), С.Блинников (Буйкевич), В.Ратомский (Максим), П.Константинов (Глуздаков), В.Ферапонтов (Михаил), А.Обручева (Соня), Р.Криницына (Клава), Р.Филиппов (Тесаков); А.Барановский, Е.Кравченко, И.Лаптинский, Е.Ковалева, М.Зинкевич, Л.Рынкович, В.Былинский, А.Белов, Ю.Галкин, Г.Толкачева, Т.Николаева, Ф.Шурбакова, С.Милицын, В.Шрамченко, Л.Баранчик.

На "первый экран" и в первоначальном варианте фильм был выпущен в 1975 г.

Сатирическая комедия.

Экранизация пьесы белорусского драматурга Андрея Макаенка "Лявониха на орбите" (1961).

Колхозник Лявон Чмых личное хозяйство предпочитает общественному. Для любимой коровы Красули он даже пытается украсть сено из колхозного стога. Застигнутому на месте преступления Лявону приходится бежать, бросив постилку. По ней сторож Максим и пытается найти неузнанного в темноте вора. Следующим утром Максим с сыном-зоотехником Мишей и председателем колхоза приходят в дом Лявона по другой причине — свататься к его дочери Соне. Ничего не подозревавшая Соня узнает постилку. Председатель гасит едва не разгоревшийся скандал, но он вспыхивает вновь из-за того, что Лявон хочет, чтобы Миша переехал жить в его дом (ведь у него такое хозяйство!), а молодые собираются жить в новом благоустроенном доме без приусадебного участка. Лявон заявляет, что в таком случае свадьбе не бывать! Обеспокоенный слухами о том, что приусадебные участки будут "обрезать", он жалуется председателю райисполкома Глуздакову. Тот скоро уходит на пенсию и надумал поставить себе такой же "терем" с садом, как у Лявона, поэтому советует ему писать жалобу на "перегибщиков" в обком, что Лявон и делает. Между тем Соня и Миша, поддержанные женой Лявона Лушкой, расписываются. Лушка, кроме того, отказывается возиться с домашним хозяйством, что доставляет Лявону немало хлопот. К непредвиденным результатам приводит и визит приехавшего по его "сигналу" секретаря обкома. Оказывается, отношение к приусадебным участкам не "перегиб", а новое в колхозной жизни. А Лушку как передовую колхозницу секретарь обкома предлагает выбрать депутатом вместо отставшего от жизни Глуздакова. Разочарованный Лявон с большими приключениями возвращается из города домой. В деревне решают, что он утонул. Лушка переживает. Но когда Лявон появляется в халате соседки Клавы (та выручила его, оставшегося без одежды после неудачного купания), Лушка уходит из дома. С головой погрязнув в хозяйственных хлопотах, пытаясь помириться с Лушкой, Лявон раздумывает о том, что, видимо, пришел конец его прежней жизни.



П.Кормунин — Лявон

"П.Василевский поставил наш первый цветной широкоэкранный фильм "Рогатый бастион" (Павленок Б. Спутник в труде и борьбе // СБ. 17.XII.1964).

"Не заўсёды гладка складаўся на студыі лёс не толькі рэжысёраў, але і асобных аўтараў, таленавітых беларускіх пісьменнікаў... А.Макаёнак, п'есы якога з вялікім поспехам ідуць па ўсёй краіне, так і не дачакаўся, каб на экраны выйшаў фільм па яго п'есе — "Рагаты бастыён". Прычына гэтага — у слабай кінарэжысуры" (Гантман А., Нячай В. "Беларусьфільм" — учора, сёння, заўтра...: Артыкул трэці // ЛіМ. 22.I.1971).

"Ну не смешно ли? Еще бы. Сценарий картины писал... один из известнейших современных драматургов. Народный юмор он чувствует тонко. Да и киносценарий сделан по апробированному материалу — пьесе "Лявониха на орбите", успешно прошедшей по многим театрам. Не новичок в кинематографе режиссер... И все же большой их удачей новую комедию не назовешь. Лирический юмор, сатира, авторская мысль — все налицо, все отчетливо. Но... Деревня в картине получилась слишком ненастоящей — вся из павильонных декораций. Условность эта, правда, задана авторами, на сцене она оказалась бы уместной, но в фильме — помешала, облегчила во многом его содержание. Десять лет назад кинозрителя еще устроила бы такая мера правдоподобия. Сейчас — нет. И в комедии (если уж она не эксцентрическая, действие происходит в рамках реального) обстоятельства должны быть жизненные, как и характеры. В фильме же не всегда выдерживается это: трудно веришь в колхозное собрание, каким оно показано, неожиданное перерождение жены Лявона, к тому же речь героев очень часто слагается из литературных штампов, хотя и остроумно разбавленных народными каламбурами. И еще: сегодняшнему зрителю очень важна свежая мысль. Комедия же эта показывает конфликт, в жизни деревни уже, можно сказать, разрешенный. Это во многом снижает достоинства кинокартины. Ее основной удачей остается образ Лявона Чмыха (благодаря мастерству, глубоко органичному жанру исполнению). Уже этим фильм интересен, несмотря на недостатки, и заслуживает внимания" (Утрова Г. Лявоновы страдания // Омская правда. 20.IV.1975).

"Зіркастая карова ружовым языком злізвае цітры фільма, бадае іх, весяліцца сама, весяліць глядзельную залу. Мультыплікацыйны ўступ да фільма... настройвае аўдыторыю на гумарыстычнае ўспрыняцце кінавідовішча. Эксцэнтрычная камедыя — гэта адпачынак, разрадка, забава. Тым больш, што п'еса А.Макаёнка... добра знаёмая гледачу... стала класікай беларускага тэатра... Аўтары фільма... шэраг эпізодаў з п'есы апусцілі, увялі новыя матывы. Агульны прынцып змянення стылістыкі — вялікая вадэвільнасць, часам нават аперэтачнасць. Лявон Чмых, які больш за ўсё на свеце марыць аб умацаванні сваёй індывідуальнай сядзібы, свайго "рагатага бастыёна", у фільме нярэдка выглядае героем іншай, бурлескнай камедыі. Па волі аўтараў ён застаецца пасля купання ў рацэ "у чым маці нарадзіла" і бегае па палях і дарогах, прыкрыўшыся галінкамі. Яму нават даводзіцца быць у ролі распяцця перад юнымі турыстамі. Думаецца, усё гэта — "з іншай оперы". Хоць у цітрах і гаворыцца, што на экране — падзеі нашых дзён, гледачы выразна адчуваюць, што дзеянне адбываецца гадоў дзесяць-пятнаццаць назад. Па стылістыцы, манеры пастаноўкі карціна нечым нагадвае фільмы больш ранніх гадоў — "Пасеялі дзяўчаты лён", "Новы дом". І разам з тым час паказвае, наколькі жывая асноўная думка камедыі. Жанчыны ўсё больш вызваляюцца ад занятасці хатняй гаспадаркай. У п'есе... гэта думка трыумфальна гучала ў кплівым, гумарыстычным малюнку Лявоніхі. У фільме, на жаль, вобраз Лявоніхі адышоў на другі план. І хоць П.Кармунін іграе свайго героя... сакавіта, выразна, з масай псіхалагічна праўдзівых дэталей, усё ж без паўнагучнага вобраза яго славутай Лявоніхі асноўная тэма фільма гучыць не на поўную сілу. А шкада. Таму што актуальнасць узнятай А.Макаёнкам праблемы бясспрэчная" (Нячай В. "Рагаты бастыён" // ВМ. 25.IV.1975).

Библиография: Климентенко С. Рождается новый фильм // СГ. 30.XI.1963; Фільмы ў студзені // ЛіМ. 29.XII.1964; "Рогатый бастион" // НФ. 1965. № 1. С. 9; "Рогатый бастион" // НФ. 1975. № 4. С. 7—8; Белявский М. "Рогатый бастион" // СКЗ. 1975. № 4. С. 14; Мапаева Д. [illegible] рудная простота... // СБ. 19.II.1981; КіЛ. С. 26, 39.

A satirical comedy based on the play *Lyavonikha on the Orbit* by the famous Belarusian playwright A.Makayonok about a collective farmer who preferred his individual farm to a collective farm. REVIEWS: inspite of the film experience of the scriptwriter and the director the film is a failure; the village was created in the studios; the circumstances are not true to life; the conflict is outdated; the integrity and artistic skills of the actor playing Lyavon are the chief merit of the film.

ЧЕРЕЗ КЛАДБИЩЕ (ЦЕРАЗ МОГIЛКI) (ACROSS THE CEMETERY) — обычн., ч/б, 8 ч., 2235 м (вар. на бел. языке — 2270 м), в/э 26.IV.1965 г.

Др. назв. “Праз могiлкi”.

Сц. П.Нилин; реж. **Виктор Туров**; оп. А.Заболоцкий; худ. В.Дементьев, Е.Игнатьев; комп. А.Волконский; звукооп. Н.Веденеев; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Н.Калинин. В ролях: Е.Уварова (Софья Казимировна), Г.Морачева (Ева), А.Бендова (Клава), В.Белокуров (Сазон Иванович), В.Емельянов (Бугреев), В.Мартынов (Михась), И.Ясулович (Феликс).

Киноповесть.

Экранизация одноименной повести П.Нилина (1962).

Диплом II степени фильму, дипломы и призы В.Турову за отличный режиссерский дебют, В.Мартынову за актерский дебют, А.Заболоцкому за изобразительное решение фильма на V КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Таллин, 1965);

В 1994 г. решением ЮНЕСКО фильм был внесен в список 100 лучших фильмов мира.

Осень 1942 года. Молодой партизан Михась Пашкевич получает приказ отправиться в деревню Жухаловичи к механику Бугрееву, который согласился сделать для партизан взрывчатку из авиабомб и снарядов. Михась с неохотой идет на это задание: он боится встречи с женой Бугреева, Софьей Казимировной, которая не может простить Михасю гибели двух ее сыновей, которых он увел в отряд. Не нравится Михасю и выданный ему фальшивый пропуск. Везет Михася Сазон Иванович, по заданию партизан сотрудничающий с немцами. Он спасает Михася при проверке документов. Вместе с Бугреевым и его последним оставшимся в живых сыном — больным сухоруким Феликсом — Михась вытапливает взрывчатку в подвале полуразрушенной кладбищенской часовни. Неожиданно появляются немцы. Бугреев приказывает сыну и Михасю бежать, а сам взрывает сторожку вместе с собой и врагами. Михась приходит в себя в доме Бугреева. За ним ухаживает невестка хозяйки Ева. Бугреев и Феликс погибли, а Михася Софья Казимировна и Ева прячут от гестапо. Софья Казимировна узнает, что на глазах у Михася убили мать. Собирая его в отряд, она дает Михасю одежду погибших мужа и сыновей.



В.Белокуров — Сазон Иванович, В.Мартынов — Михась

“Молодые режиссеры... стремятся рассказать о своем поколении, использовать личный опыт, собственные ощущения, воспоминания, разделенные войной. И это хорошо. Великое прошлое, согретое личными чувствами, лиризмом художника, теснее соприкасается с современностью, сохраняет живое человеческое тепло. И... В.Турову удалось создать в фильме атмосферу оккупированной земли: серое низкое небо, разбитые дороги, черные пожарища, согнувшиеся, съежившиеся фигурки стариков, женщин, детей. Все это умело снято... Последовательно стремясь к созданию тревожного настроения, оператор не впадает в мрачность. Он умеет замечать и унылую красу глубокой белорусской осени, мощное спокойствие леса и, главное, внутреннюю красоту людей: их строгие, скованные горем лица, их гордые глаза, где живут и гнев, и нежность, и решимость, и надежда. Режиссер и оператор многое сделали, чтобы дать свободу творчества актерам, чтобы рельефнее очертить судьбы и характеры людей... В.Белокуров играет... с великолепным, как говорят, “концертным” мастерством. Другой актерской победой фильма является исполнение роли Софьи Казимировны артисткой Е.Уваровой. Ужас и отчаяние матери, потерявшей в партизанских боях мужа и трех сыновей, показаны актрисой подлинно, сильно. И особенно тонко и умело выявлено пробуждение в исстрадавшемся и ожесточенном женском сердце материнской нежности к раненому партизану. Хорошо, в спокойной реалистической манере сыграли и... В.Емельянов... и... В.Мартынов... [Остальным] исполнителям не хватило ощущения эпохи, облик их героев слишком современен... Спокойная, повествовательная интонация первой половины фильма сменяется во второй скачками от торопливости к вялости, растянутости. Не удался конец с партизанской песней, прозвучавшей нарочито. Во встречах героев с фашистами не хватает остроты, драматизма, который был в повести... Но какой режиссерский дебют обходится без просчетов, без недостатков? Фильмом “Через кладбище” белорусская кинематография... лишь начала освоение великой темы партизанской войны. Но начало это талантливо” (Юренев Р. Начало творчества // Правда. 30.VIII.1964).

“Мы считаем сегодня истинным героем того, для кого... бесстрашный поступок не просто выполнение приказа, но и выражение собственной духовной сущности... Героизм персонажей повести “Через кладбище” — это героизм преодоления внутреннего барьера, преодоления, необходимого для того, чтобы совершить то ли единственный подвиг, то ли цепь незаметных повседневных дел, из которых тоже вырастала великая победа. В нилинской повести тема преодоления, тема внутреннего сосредоточения сил проведена хоть и без нажима, но достаточно определенно. Жаль, что режиссер В.Туров заставил объектив следить в основном за внешним ходом событий. Внутренняя сложность людей... лишь едва-едва обозначена в фильме. А внешними событиями сценарий не богат. И такую нехватку не возместишь, разумеется, эффектным маршем немецких

мотоциклов с включенными фарами, озаряющими ночное кладбище..." (Кардин В. Искания продолжаются // СЭ. 1965. № 8. С. 10—12).

"Пожалуй, такой партизанский лагерь мы увидели на экране впервые... Экспозиция фильма как бы предупреждает, что в картине не будет всего того, чему по неписаным законам полагается быть в фильме о партизанах... И тем не менее весь фильм пронизан ощущением того, что идет тяжелая, беспощадная война... Событийная сторона фильма ослаблена... а на экран, как правило, выносятся события промежуточные, нейтральные сами по себе. Сделано это с... целью: переместить внимание зрителя на людей, на их чувства, настроения, размышления, то есть атмосферу того времени... Фильм ничего не упрощает: ни времени, ни людей. Авторы стремятся создать сложные, в чем-то даже противоречивые характеры и судьбы... связать... [их] с определенной проблемой, рассмотрев их в трагическом пересечении с войной... Основная идея произведения — идея о мужестве и духовной стойкости народа в момент решающих испытаний... Наиболее сильной стороной режиссерского дарования В.Турова, а следовательно, и фильма является умение точно воссоздать атмосферу и настроение времени, пронизать действие тонким, прозрачным поэтическим чувством. И здесь режиссер делит свой успех с оператором... Ощущение великого испытания пронизывает всю картину от первого до последнего кадра, определяя ее тревожный напряженный ритм... Это ощущение становится эмоциональным фоном фильма, и потому нейтральные, казалось бы, эпизоды обретают неожиданный смысловой акцент... Своеобразие интонации и всего строя фильма определяется не только неожиданной в такой картине лиричностью, а и современным, сегодняшним отношением авторов к тому времени и к героям произведения. Именно эта особая интонация фильма, это, как говорил С.М.Эйзенштейн, "эмоциональное переживание темы" придает всему изображаемому некое второе измерение... и позволяет, не прибегая, как это нередко делается, к примитивной символике и аллегориям, создать единый обобщенный образ народного героизма. Особенно радостно, что эта особая интонация фильма создается средствами чисто кинематографическими... Стилистика [фильма] обусловлена не сценарием и даже не игрой актеров, а прежде всего и больше всего широким использованием... "доброго-старого" звуко-зрительного контрапункта, той спаянностью актерского ансамбля, диалога, монтажа, музыки, композиции кадра, ракурса в единый выразительный комплекс, в котором каждый элемент приобретает свой смысл только в сочетании с остальными и который в конечном итоге и создает большую образную и, следовательно, смысловую емкость каждого эпизода" (Пономарев И. Время и люди // ИК. 1965. № 5. С. 82—85).

"...Яшчэ адзін твор, які імкнецца ўнесці новыя штрыхі ў калектыўную эпапею, прысвечаную нашаму гераічнаму мінуламу... Літаратурны матэрыял патрабаваў ад аўтараў фільма іншага падыходу да адлюстроўваемых падзей, чым гэта сустракалася ў некаторых карцінах на "партызанскую тэму", дзе аддаецца перавага яркім, эфектным падзеям і фактам. Сцэнарый прапаноўваў заглянуць у будні партызан, прыслухацца да думак людзей аб тым, што адбываецца навакол, ды і ў саміх падзеях даследваць іх супярэчлівую аснову. І пастаноўшчыкі... зрабілі фільм не "падзейны", а "разважлівы", "настраёвы"... Фільм гэты з тых, што будуюцца на глыбокім падтэксце і патрабуюць ад гледача актыўнай аналітычнай думкі. Аўтары старанна адбіраюць дэталі, рэплікі, здымаюць у пэўнай танальнасці пейзажы — і яны ствараюць у фільме атмасферу мяккай размоўнай інтанацыі. Глядач засяроджвае сваю ўвагу на нюансах, на асобных, здавалася б, другарадных дэталях. І вось з гэтых, на першы погляд разрозненных, прыватных рэчаў узнікае вобраз шматпакутнай, знявечанай, але нескаронай Беларусі... Несумненная заслуга рэжысёра — ва ўменні знайсці для кожнай сцэны адпаведнае вырашэнне, стварыць дакладную мізансцэну, паставіць акцэнты на жэстах, рэпліках, інтанацыях, даць напрамак кожнай ролі... Барацьба з фашызмам вышэй жыцця, вышэй дробязных спраў, ёй нельга аддавацца напалавіну. Толькі ў гэтым — залог перамогі. Гэтая думка робіць фільм глыбока філасофскім. Яна аб'ядноўвае ўсіх герояў, нягледзячы на розніцу іх характараў, на іх часам супярэчлівыя ўчынкі. У фільме ёсць і мясціны спрэчныя, часам не зусім удалыя. Да іх трэба аднесці вобраз Евы — дзяўчыны, якая працуе ў... фашыстаў. Вобраз псіхалагічна складаны, супярэчлівы, не да канца прадуманы як аўтарамі фільма, так і актрысай... Ева водзіць знаёмства з нямецкімі афіцэрамі, бачыць, што сярод іх ёсць і "галантныя" людзі. І ў той жа час... трагедыю і няшчасце на нашу зямлю прыносяць іменна гэтыя людзі... Ева думае над гэтым парадоксам. Такая была задума вобраза... Г.Марачова толькі дэкларыруе складаныя адносіны да жыцця сваёй гераіні... У карціне ўсё падпарадкавана адзінаму рытму, адзінаму стылю, адзінай думцы. Тут часам цяжка заўважыць, дзе заканчваецца работа рэжысёра або акцёра і пачынаецца работа аператара. У беларускім пейзажы ёсць няўлоўная тонкасць, якая адрознівае наш край ад іншых месц... І вось гэтая тонкасць, якая, бадай, не паддаецца аналізу, якую можна толькі адчуваць, з вялікай цеплынёй перададзена аператарам... У кожным эпізодзе фільма знойдзена выяўленчае вырашэнне, якое найбольш удала падкрэслівае ўнутраны стан героя. Усё гэта робіцца тонка, няма злоўжывання эфектнымі дэталямі... У цяжкія часы жывуць героі фільма... Усё светлае, што ёсць у чалавеку, у яго адносінах да іншых людзей — чуласць, добразычлівасць, каханне, давер'е, — падвергнута нечалавечаму выпрабаванню. Але чалавек таму і вялікі, што ён знаходзіць у сабе сілы захаваць гэтыя пачуцці... нават тады, калі шлях яго ляжыць праз магілкі родных і блізкіх" (Бекарэвіч Г., Говар В. Міхась шукае тол // ЛіМ. 4.V.1965).

"Авторы фильма — люди увлекающиеся, еще не умеющие строго ограничивать себя. Отсюда чрезмерность в "обыгрывании" понравившихся им деталей, объектов съемок... Большей определенности хотелось бы в обрисовке главных действующих лиц фильма и их суровых боевых дел. Но как ни явны слабые стороны фильма, мы... все же прикоснулись к чему-то живому и трепетному, ощутили дыхание времени, биение человеческих сердец. Мы ощутили правду, пусть скромную, пусть приглушенную, пусть нарушаемую где-то звуками придуманной композитором... музыки и все же трогающую нас, покоряющую своей поэтичностью. Да, поэтичность... главная эмоциональная сила фильма... Она проявляется не вдруг. Смотришь фильм, и тебя поначалу настораживает та обстоятельность, дотошность, с какими показывают в нем авторы все, что имеет даже косвенное отношение к нити их рассказа... И начинает казаться, что эта дотошность, эта обстоятельность вроде бы и есть творческий принцип авторов... Но нет... И для авторов она не имеет самодовлеющего значения. Их цель — дать нам понять, почувствовать, что значит... партизанская борьба. И если вы ответите им: это всем известно... авторы согласятся с вами... Но какова цена героизма и подвигов... какой силы духа они требовали!.. С помощью языка художественных образов, сравнений, метафор, с помощью языка поэзии авторы фильма... пытаются ответить на эти вопросы" (Шалуновский В. Если поэзия не дружит с правдой // СК. 15.VI.1965).

"Да чаго "сучаснымі" (і таленавітымі!) былі, здаецца, такія фільмы, як "Мне дваццаць год" і "Я крочу па Маскве", але і іх гледачы прынялі даволі-такі халаднавата. У той жа час фільмы "Чыстае неба", "Старшыня", "Жывыя і мёртвыя" і "Цішыня" — вельмі ж ужо традыцыйныя па сваёй форме — заваявалі ўсенароднае прызнанне. У чым жа справа?.. "Апісальная" драматургія. Драматургія без драмы. У фільмах, створаных па яе прынцыпах, часам можна ўбачыць цікавы рэжысёрскі почырк, манеру, таленавіта

пададзеныя жыццёвыя з'явы, рысы людзей, адмысловую лепку вобразаў — усё, акрамя аднаго: дзеля чаго? У суадносінах якой жыццёвай ці чалавечай драмы ўсё гэта існуе? Не знайшоўшы адказу на гэта пытанне, гледачы праходзяць міма такіх фільмаў... Стварылася парадаксальнае становішча. Фільм — драматургічны твор. Але ўжо не мала прыкладзена намаганняў, каб пазбавіць яго драматургіі — таго, чым ён больш за ўсё хвалюе і прыцягвае гледача, чым ён найбольш моцны. Тут маецца на ўвазе не проста сюжэт, хоць і ён старанна вынішчаецца зараз, а значна большае і глыбейшае, што тоіць у сабе драма і драматычны канфлікт. Калі б па-сапраўднаму глыбока былі раскрыты драма і драматычны канфлікт фільма... ён, напэўна, меў бы куды большую папулярнасць... Ці магла стаць гэтая сітуацыя асновай хвалюючай драмы і драматычнага твора? Безумоўна. Але ўся бяда ў тым, што сама драма тут толькі названа. Пра ўсю гісторыю з сынамі, якія загінулі ў партызанскім атрадзе, мы дазнаёмся толькі з рэплік герояў фільма. Мы не бачылі і не суперажылі разам з маці трагедыю яе сыноў, не адчулі яе цяжкую душэўную драму. І таму толькі разумеем, а не адчуваем яе непрыязнасць да Міхася. У аўтараў фільма была яшчэ магчымасць паказаць (а не расказаць) драматычную калізію, калі гіне муж і апошні сын Бугрэевай. Праўда, іх смерць не падрыхтавана папярэднімі падзеямі. Так ці інакш, але гэта мусіла яшчэ больш паглыбіць непрыязнасць маці да Міхася. І ўсё ж яна даруе яму. І як ні дзіўна, але гэтая метамарфоза маці нас таксама не хвалюе. А не хвалюе таму, што прамежак паміж яе нянавісцю і дараваннем нічым не запоўнены ў фільме. У гэтым прамежку няма той псіхалагічнай градацыі, на якой мог бы вырасці сапраўды глыбокі і хвалюючы вобраз маці. Справа ж не ў тым, давязе ці не давязе Сазон Іванавіч Міхася ў мястэчка, выплавяць ці не выплавяць з нямецкіх бомбаў тол. Справа ў тым, ЯК маці, простая жанчына, узнімаецца над сваім горам да ўсведамлення непазбежнасці самых цяжкіх ахвяр у імя перамогі над ворагам. А вось гэтага ЯК і няма ў фільме. Вобраз маці, які павінен быў быць цэнтральным, згубіўся сярод менш значных. Менш значныя (Сазон Іванавіч, Фелікс, Ева) перараслі сваю другараднасць, набылі непатрэбную ўяўную шматзначнасць засланілі вобраз маці. І драма яе, якая магла стаць цэнтральным нервам фільма, затушавана, скамечана... Таму і не атрымалася цэльнага драматургічнага твора, які закрануў бы сэрца гледача. Відаць, таму глядач і не памкнуўся да яго, хоць фільм адзначаны цікавым рэжысёрскім, апаратарскім і акцёрскім майстэрствам і меў даволі спрыяльную прэсу... Фільм не ўсхваляваў гледачоў яшчэ і па другой прычыне. Яны бачылі і ведалі падзеі партызанскай і падпольнай барацьбы куды больш ярчэйшыя, чым тыя, што паказаны. Можна было б паказаць і такія будні. Па-свойму яны таксама цікавыя. Цікава яны пададзены і ў аповесці П.Ніліна... Апісальнасць, якая была арганічная ў аповесці, зусім аказалася не прыдатнай для кінематаграфічнага твора. Даўжэзныя праезды, праходы, неабавязковыя размовы, вялікая статычная сцэна выплаўкі толу абцяжарылі рытм і тэмп фільма, знізілі яго кінематаграфічнае ўспрыманне. Аповесць П.Ніліна патрабавала зусім іншага кінематаграфічнага вырашэння" (Губарэвіч К. Драма просіцца ў кінематограф // ЛіМ. 20.VIII.1965).

"Эффектный" марш мотоциклистов через ночное кладбище, равно как и "эффектные" похороны погибших фашистов, действительно в фильме есть. Но есть и великолепнейший Сазон Иванович... Уже один этот образ не позволяет считать фильм иллюстративным, ведь здесь не только заслуга актера, но и... очень большая заслуга режиссера. Есть еще и трагическая, достовернейшая до мельчайших деталей Софья Казимировна... Есть интересный и, думается, верный Нилину Михась... Есть также очень нилинский, странный, весь из острых углов, весь из нервов (больная совесть войны!) Феликс... Есть сдержанный, мужественный Бугреев... Евы — той Евы, которую так любит Нилин и которая в повести становится символом жизни на этом кладбище, символом "живой жизни", символом незатоптанной, несмятой, цветущей, ликующей женственности, — такой Евы в фильме нет... Для Турова, очевидно, не она была главным в повести... Для него главным было... преодоление кладбища людьми — в их душах, их мыслях, их поступках, наконец. И вот это нилинское "через кладбище", мне кажется, в фильме получилось. Сильнейшее в картине — проезд Сазона Ивановича и Михася... по разоренной, попранной земле" (Иванова В. Мы тоже родом из войны // СЭ. 1965. № 18. С. 14—15).

"Туров, чутко улавливая переходы от скрытого к прямому действию, принимает диалектику раскрытия авторской мысли и, увлеченный разнообразием творческих задач, свободно меняет формы, стилевые приемы режиссерского письма. Режиссеру равно близки и сцены открытого проявления героических характеров и кажущиеся недопроявленными, недовыраженными. Из "недопроявленных" сцен особенно многозначителен разговор юноши Михася и Евы... В этой труднейшей сцене нет ни одного мелодраматического нажима. Режиссеру чужд соблазн обыгрывания внешних примет драматической ситуации. Он предоставляет право актрисе... не договорить и таким путем добивается высшей выразительности. Происходит то, что можно назвать чудом искусства: жест, которого избежала актриса, "возвышение" интонации, от которого она отказалась, недовысказанная мысль — все это "довыражается", "досказывается" зрителем, поверившим в правду чувств, отношений между героями. "Непатетическая" встреча звучит патетически — она целомудренна и точна... Ради одной этой сцены стоило посмотреть [эту] хорошую картину" (Вайсфельд И. Завтра и сегодня. М., 1968. С. 85—86).

"В намеренной неторопливости повествования как бы ощущается лично пережитая автором тяжесть жизни под пятой врага... В изобразительном решении ленты, в отдельных эмоциональных ее акцентах заметно опосредованное, а иногда и прямое влияние стилистики "Иванова детства". Здесь тот же пронзительный образ родной земли, как бы пропитанной войной... Субъективность авторского взгляда и явная камерность материала не помешали фильму... стать масштабным по мысли произведением" (ИСК. Т. 4. С. 179).

"Не столько героические события и поступки интересовали режиссера, сколько душевное, психологическое состояние советских людей, их каждодневный патриотический подвиг. Здесь молодой режиссер сразу попал в русло поиска, свойственного советскому кино 60-х годов. Фильмы "Летят журавли", "Баллада о солдате", "Иваново детство" и другие показали, что о войне, победе советских людей можно рассказывать и без баталий... "Павел Нилин в повести "Через кладбище", — писал В.Туров в экспликации к фильму, — показал белорусских партизан так, как будто я сам все это пережил. Мне близки такие произведения искусства, которые, имея значение для многих, одновременно очень "личные" (ЭРИ. С. 213—215).

"...Война увидена в фильмах Турова детскими глазами, а точнее, как бы сквозь двойную оптику: взгляд из сегодня, принадлежащий режиссеру, накладывается на изображение, увиденное глазами юных героев. Отсюда — сочетание жесткости рассказа и, как писала в свое время критика, "неожиданной в таких картинах лиричности"... Пожалуй, наиболее глубоко, сложно мотив детства, оборванного войной, прозвучал уже в [этом] фильме Турова... По ходу всего фильма Туров постепенно высвечивает разные грани непростого юношеского характера, изломанного, запутанного, а местами изуродованного тяжким военным временем... Противоречивое соединение столь сложных начал — данных от природы, воспитанных прежней жизнью и привнесенных войной, вынужденно усвоенных, — это и есть самое

интересное, многозначное в образе" (ИЭ. С. 31—34).

"...В.Туров на военном материале решает нравственную проблему. Война испытывает человека и оставляет руины не только на земле, но и в его душе... И наиболее резко отражается мир войны в детских и материнских глазах. Этот аспект определяет стилистику картин В.Турова с их точностью наблюдений и стереоскопией видения. Художественная правда в них не масштабна, но достоверна и экспрессивна. Художественная убедительность фактов так же важна, как подлинность чувств. Фильмы имеют два взаимосвязанных источника: действительность и эмоциональную память автора... Детская эмоциональная память в творчестве Турова становится эстетическим камертоном, влияет на отбор стилистических средств. Для режиссера важно не рассказать сюжет, не выстроить событие, а проанализировать отношение героя к действительности, к факту, событию. В связи с этим корректируется темп фильма, его время. Оно или растягивается, или замедляется, потому что здесь событийное время совмещается со временем сознания. Это объединенное время есть время авторского сознания, время воспоминания и размышления... Наряду с реконструкцией событий в фильме происходит определенная корректировка их восприятия: расширяется место для главного, сжимается второстепенное не в структуре события или факта, а в отношении к судьбе героев, истории человеческих характеров. В фильме "Через кладбище" эпизоды в партизанском лесу и на полной опасности дороге внешне мало динамичные и вместе с тем очень важные в формировании эмоционального течения картины: ощущение войны как неестественности, "перевернутости" жизни, когда все бытие сдвинулось со своих основ и подчинено зловещей античеловеческой инерции — движению в жизни как навстречу смерти — к кладбищу, в счастливом случае — через него" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 125—127).

"Туров — приверженец сюжетно разомкнутой драматургии. Он нередко проигрывает в динамике киноповествования, но получает возможность пристально следить за героями. В [этом] фильме... режиссер еще не решается полностью отдаться свободному течению событий... Картиной "Через кладбище" В.Туров в 1965 г. на "отлично" защитил диплом в киноинституте... Молодого режиссера с интересом встретили критики, отметив поэтическое восприятие мира, искусство воссоздавать атмосферу времени, выражать эмоциональное состояние героев. К этому я прибавила бы своеобразие пластики кадров, что явилось результатом совместных поисков режиссера с оператором [и]... художниками" (Бондарева Е. Режиссер в зеркале фильмов // Нёман. 1988. № 12. С. 140—141).

"КРЫТЫК: ..."Праз могілкі" трапіў у лік ста найбольш значных кінатвораў [свету]... РЭЖЫСЁР: Прыемна было нечакана сустрэць у спісе лепшых свой фільм. Гэта ЮНЕСКА так вызначыла. А там меркавалі па тым, наколькі ў кінастужках адлюстравалася гісторыя народа, яго лёс. Відаць "Праз могілкі" быў абраны як адзін з фільмаў пра ваенны час, супраціўленне фашысцкай акупацыі. Тэма гэтая і сёння не адышла ў нябыт" (Трывогі і падзеі: Дыялог Е.Бондаравай з В.Туравым // Мастацтва. 1996. № 9. С. 32).

Библиография: Белявский О. Через судьбы пяти героев // СЭ. 1964. № 3. С. 3; Бондарева Е. Герои мужают в борьбе // СБ. 19.V.1965; Маркова Ф. Труден и второй шаг // СК. 24.VI.1965; Говар В. Кінаспаборніцтва сяброў // ЛіМ. 2.IV.1966; Туров В. Исследователь судьбы сверстников // СЭ. 1966. № 14. С. 6 — 7; Постоянство // Экран 1965. М., 1966. С. 72 —75; Михайлова С. И существует объединение // ИК. 1967. № 7. С. 98; Міхайлава С. Пошукі і здзяйсненні // Маладосць. 1968. № 1. С. 108; ИБК. Т. 2. С. 163—171; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 210—212; ЧВП. С. 72—74; ВТ. С. 7—9.

A film narrative based on the book by P.Nilin about the struggle of the Belarusian partisans against the nazi invaders. Directed by V.Turov, a famous director of the 1960s generation. Diplomas and prizes at the regional film festival. In 1994, on the eve of the centenary of the cinema it was included into the list of the world's 100 best films by the UNESCO decision. REVIEWS: the complexity of the people's inner world has been only outlined; there are some really well-done characters who are true to the spirit of the writer; the film left the spectators uninterested because the "descriptive" dramaturgy did not allow to show the heroes' real drama, P.Nilin's story reguired a different cinematographic solution; the most important thing for Turov was to show how his characters overcome the "cemetery" in their own souls; the authors' real strength is in their ability to adequately re-create the atmosphere of the time; the peculiarity of the intonation of the film is lyricism which is unexpected in this kind of films; the authors overdo in playing up the details; like other young film directors, Turov intends to describe his own generation using his own life experience; one can feel the influence of the stylistics of *Ivan's Childhood*; V.Turov's war films seem to possess double optics: the director's vision of today is imposed on the picture seen through the eyes of the young heroes; the artistic truth here is authentic and expressive, though it is dealt with on a small scale; the time in the film is the time of the narrator's consciousness, the time to remember and think.

АЛЬПИЙСКАЯ БАЛЛАДА (АЛЬПІЙСКАЯ БАЛАДА) (AN ALPINE BALLAD) — ш/э и обычн., ч/б, 10 ч., 2512 м (вар. 1966 г. на бел. языке — 2562 м), в/э 26.III.1966 г.

Сц. В.Быков; реж. **Борис Степанов**; оп. А.Заболоцкий; худ. В.Кубарев; комп. В.Чередниченко; звукооп. М.Вольхина; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Ю.Фомин; монт. З.Веревкина, П.Засухина. В ролях: Л.Румянцева (Джулия), С.Любшин (Иван), В.Белокуров (австриец), А.Котрелев (сумасшедший немец), А.Зимина (мать Ивана), В.Былинский (старик), А.Бендова (почтальон), Ю.Юрченко (Голодай), Г.Василевский (Зандлер), Б.Плосков (Жук), В.Кубарев (эсэсовец), А.Нестеров (Сребников), Г.Макарова (Пелагея), В.Василенко (Янушко).

Киноповесть.

Экранизация одноименной повести белорусского писателя Василя Быкова (1963).

Приз за лучший фильм, показанный на МКФ в Дели (Индия, 1968);

Дипломы Союза кинематографистов СССР Л.Румянцевой за лучшее исполнение женской роли и А.Заболоцкому за отличную операторскую работу на VI КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Вильнюс, 1966).

Спустя много лет после войны из Рима в "деревню Терешки у двух голубых озер, в Белоруссии", приходит письмо от Джулии Новелли о судьбе уроженца этих мест Ивана Терешки... Разрушенный ночной бомбардировкой завод в Альпах, куда гитлеровцы пригнали на работу заключенных из близлежащих лагерей. Пятеро советских военнопленных решаются на побег. Ивану Терешке удается вырваться за территорию завода. В суматохе бегут еще несколько заключенных. За ними организуется погоня. Ивана настигают немецкие овчарки. Отчаянно отбиваясь, он убивает одну и ранит другую. В горах Ивана догоняет одна из бежавших с завода — итальянская девушка Джулия. Вначале Иван воспринимает ее как обузу и пытается избавиться от нее, но Джулия упорно идет за ним. Ночь в горах они проводят вместе. Встретив прохожего-австрийца, беглецы берут у него немного хлеба. Их догоняет сумасшедший немец-заключенный и, попросив хлеба, убегает. В дороге Джулия расспрашивает Ивана о родине, о родителях. Невдалеке от перевала обессиленная Джулия отказывается идти дальше. Рассерженный Иван вначале бросает ее, но вскоре возвращается и несет Джулию на себе. Так беглецы преодолевают перевал и оказываются на прекрасном цветущем альпийском лугу. На какое-то время они забывают об опасности. Джулия купается в струях водопада. Они съедают свой драгоценный хлеб. Джулия рассказывает о своем погибшем возлюбленном. Иван считает, что дальше они должны идти врозь: Джулия в сторону Триеста, а он к своим. Джулия не хочет расставаться с ним. Как напоминание об опасности вновь появляется сумасшедший немец. Однако судьба дарит Ивану и Джулии еще несколько мгновений близости, любви. Джулия мечтает о счастье, о ребенке. Появляются немцы. Уходя от них, беглецы добираются до края пропасти. Немцы спускают на них собак. Чтобы спасти Джулию, Иван сталкивает ее в снежную лавину, а сам гибнет в схватке.



Л.Румянцева — Джулия, С.Любшин — Иван

"...Еще одна "баллада о солдате". Ивана многое роднит с Алешей Скворцовым... Они рождены одним временем... Они вскормлены одной землей... Оба они легли в землю, добывая победу... Фильм о человеческой спайке, об интернационализме, ставших плотью и кровью советского человека. О торжестве прекрасных человеческих чувств. Таких же простых, как тот хлеб, который по крошечке делят Иван и Джулия... Фильм поэтичен. Фильм красив. Была опасность и для режиссера, и для оператора сбиться на экзотику, свести человеческие отношения героев к банальной любовной истории. Этого не случилось. Фильм строг, целомудрен, трагичен, светел... Дебютантка Л.Румянцева прекрасно справилась с трудной ролью. Ее итальянский очарователен, ее неправильные, корявые русские словечки так естественно неумелы, что просто диву даешься... Джулия — Румянцева легка, деятельна, женственна. И при всем том есть в ней несгибаемое мужество, искренность и глубина чувств. Любшин — Иван вдумчив и сдержан. Ужас пережитого наложил отпечаток на его худое, изможденное лицо. Но вот душа эта оттаивает... и лицо светлеет, и такая чертовская радость жизни появляется в глазах его, в чуть застенчивой улыбке" (Закржевская Л. Баллада о мужестве // ЛГ. 22.III.1966).

"[Фильм] во многом симпатичен... Но, увы, одна из бед нашего молодого кинематографа не прошла мимо картины. Беда эта в ложной многозначительности, в сугубо серьезной мине, во всем том, что еще Маяковский обидно, но точно назвал "мелкой философией на глубоких местах". На самом деле трогательного, гуманного рассказа о дружбе и любви двух беглецов... хватило бы от силы на четыре-пять частей. Добрая символика рассказа была бы понятна нам и без натуги, без затянутых сцен, многозначительных планов и пейзажей. Но при всем при том фильм трогает. И в нем видна... серьезная работа мысли, не могущая не вызвать серьезного отклика у благодарного зрителя" (Орлов В. Мужающее мастерство // Труд. 7.IV.1966).

"Эта история рассказана умело и профессионально... Но, когда думаешь о фильме, почему-то вспоминается не эта изобилующая погонями, опасностями, острыми перипетиями основная его часть, а коротенькое вступление, где мельком, очень бегло знакомимся мы с жителями деревни Терешки, матерями и отцами погибших солдат... Этот пролог волнует, потому что рассказывает о трагедии народа и о мудрой его стойкости, о залеченных, но не забытых ранах войны. Поднявшись в высокие Альпы, авторы постепенно утратили эту неповторимую, искреннюю

интонацию. История двух пленных напоминает вариацию на давно знакомую нам тему, где сам сюжет уже не таит в себе открытий и все решает техника исполнения" (Хлоплянкина Т. Границы экрана // СР. 29.VI.1966).

"[В повести] мало действия, основное внимание автор уделяет описанию внутреннего мира своих героев. Но сценарист... и режиссер... решают не прибегать к закадровым монологам, обычно помогающим в кино донести до зрителей мысли и раздумья героев, ничем не нарушают последовательности развития сюжета. И только в начале и конце фильма авторы изменили себе: нам показывают деревню Терешки сегодня. Наверное потому эти эпизоды выпадают из общего поэтического киноповествования... и выглядят излишне сентиментальной, "служебной" заставкой к фильму. Пожалуй, событий, рассказанных в повести... не хватает для полнометражной картины... Отсюда некоторая растянутость фильма, порой излишняя многозначительность. Но все это искупается теми поэтичными, хочется сказать, напевными сценами, когда целые эпизоды воспринимаются как законченные киностихотворения... Не формальное перенесение событий на экран, а их кинематографическое осмысление режиссером, умение оператора помочь молодым одаренным актерам... раскрыть внутренний мир своих героев — вот несомненные достоинства фильма. В... лучших сценах картины почти нет диалога, нет дикторского текста, и это нисколько не снижает их глубины, их эмоциональной силы" (Касьянова Л. Альпийская баллада // Сов. кино. 7.V.1966).

"...Я испытал чувство гордости за кинематографиста Василя Быкова, сумевшего так точно и безжалостно отсечь при экранизации своей повести все, мешающее развитию ее главной мысли... Все, ослабляющее драматизм... Все, что несло в себе хотя бы привкус сентиментальности, умиления подвигом советского солдата... Следуя замыслу авторов фильма, С.Любшин и Л.Румянцева рисуют историю трудной, родившейся в нечеловеческих испытаниях любви... Они нигде и ни в чем не нагнетают трагичность. Вместе со сценаристом и режиссером они радуются каждому просвету в темных, грозовых тучах, сгрудившихся вокруг героев... И потому фильм не оказался "тяжелым"... Надо отдать должное молодому оператору... Он сумел снять в первой половине фильма горы так, что даже у самых отважных альпинистов не возникает желания отправиться в поход по этим живописным кручам. Здесь все мешает, все враждебно беглецам... Но по мере того, как "оттаивает" душа Ивана, сложную внутреннюю жизнь которого проникновенно передает С.Любшин, как растет его любовь к Джулии, словно теплеет, добреет природа. И мы вместе с героями... начинаем различать цветы, деревья поразительной красоты, горные склоны невиданного рисунка... И хотя Иван так и не успевает ответить Джулии на ее требовательный вопрос: "Должен быть человек счастлив?" — на него отвечает... картина" (Медведев Б. Должен быть человек счастлив? // СЭ. 1966. № 16. С. 4—5).

"...Художественное воплощение авторского замысла радует многими настоящими находками... Солдат Иван в исполнении С.Любшина — герой не показной. Он человек воли и цели. Умозрительные схемы "идеального", "положительного" и прочих героев всегда разлетаются вдребезги, столкнувшись вот с таким образом — образом героя-человека... Ну, а Джулия ... олицетворенная жизнь, веселая, взбалмошная, очаровательная, нежная в любви, сохранившая свою первозданность в нечеловеческих условиях. Много хороших слов хочется сказать об актерском дебюте Любови Румянцевой... Две убедительные главные роли, общая верная тональность фильма, красивая работа оператора... если бы в фильме было только это, только эти неоспоримые достоинства, мы имели бы дело с первоклассной работой. Но, увы, в фильме есть и нечто другое... Такой взрывчатый, "сильнодействующий" драматургический материал требовал воплощения... принципиально скромного и экономного в средствах, ибо немногие веские слова всегда действуют сильнее, чем длинная напыщенная речь. Первые, действенные части фильма смотрятся с интересом. В них есть что смотреть, чему сопереживать, есть и темп, и динамика. Но вот двое остаются одни. Бесконечный поход, бесконечный побег от погони. И... начинаются и длинноты и напыщенность... И все больше, назойливее лезут в глаза и самоцельные операторские планы, и "изысканные" режиссерские мизансцены... Ложная многозначительность губит иные картины молодых мастеров. А может быть, причины сложнее — они в неэквивалентности слова и изображения?.. В кино, как говорится, и так все видно — и видно сразу" (Орлов В. "Альпийская баллада" // Веч. Москва. 19.IX.1966).

"[Аўтары] здзіўляюча тонка раскрылі паэтычную філасофію першакрыніцы. Трагізм і паэзія ўліваюцца ў душу і сэрца разам з разумнай камерай аператара і нервовай велічнай музыкай. Калі б не гэта здзіўляючая гармонія, калі б не найтанчэйшае разуменне пісьменніка рэжысёрам, аператарам, кампазітарам, мастаком, "альпійскія вышыні чалавечага духу" ператварыліся б у абстракцыю. На жаль, слабы бок фільма звязан іменна з бояззю "прызямліць" баладу... Для Джуліі Іван Цярэшка прадстаўнік Савецкай краіны. Для Васіля Быкава... сапраўдны сын роднага беларускага краю. У Станіслава Любшына Іван — чалавек без радзімы. Знік гаручы сум аб "вёсцы Цярэшкі ля двух азёр", прапала мілая блытаніна мовы, знікла таленавітасць чалавека, якая заўсёды стварае вакол сябе атмасферу дабра, спакою і цяпла. А здарылася... усё гэта таму, што рэжысёр пагрэбаваў асаблівасцямі нацыянальнага характару. Чаму ў карціну "Беларусьфільма", зробленую па сцэнарыю беларускага пісьменніка беларускай здымачнай групай, не былі запрошаны беларускія акцёры?.. У добрым фільме, які стаў гордасцю студыі, і, несумненна, з'яўляецца вышэйшым этапам майстэрства беларускіх кінематаграфістаў, галоўны пралік звязан з выбарам акцёра" (Арлова Т. Двое і вайна // МП. 28.IX.1966).

"...Выход за пределы традиционной тематики сопряжен с большими трудностями. Но когда это удается, надо предполагать наступление новой стадии зрелости национального искусства. Это говорит о том, что внутри данной культуры идет перестройка творческих сил, что рамки национального искусства раздвигаются, что идет процесс обогащения и совершенствования художественного мышления, что искусство обретает новые горизонты творчества. Исходя из этих соображений, мне хочется приветствовать появление на "Беларусьфильме" картины "Альпийская баллада", пусть даже не во всем получившейся" (Айтматов Ч. Многоликий экран // Правда. 15.I.1967).

"Обычно лиризм быковской прозы заслоняется реалиями войны, и только в "Альпийской балладе" открыто соседствуют эти две стихии — лирическая и жестоко реалистичная... Режиссер... имел возможность пойти двумя путями: следовать документальной достоверности первоисточника и создать фильм... о трагической невозможности счастья в пределах войны... или возвыситься над документом, воспеть бессмертие любви, которая торжествует над болью, голодом, холодом, опасностью и даже самой смертью. Соединение же двух художественных пластов, такое их органическое слияние, чтобы романтическое решение просвечивало через документ, требовало ювелирной точности, такой высоты искусства, которая тогда еще молодому режиссеру... не была доступна. Документальность, достоверность чувств, переживаний, любовь, которая заполнила маленький трехдневный просвет во времени между концлагерем и смертью Ивана, стали лейтмотивом картины. Из двух образов фильма критика единодушно отдавала предпочтение Джулии — Л.Румянцевой. Если внешне худощавый С.Любшин больше ассоциировался с узником концлагеря, то внутренне его герой оказался обедненным: актеру и режиссеру не до конца удалось убедить зрителя в возможности возрождения у героя чувства любви. Духовная статичность, замкнутость не могли стать выражением большой внутренней силы и

мужества Ивана. В актерском дуэте ведущей стала партия Джулии. Л.Румянцевой оказалась близкой чистота ее героини, ее трепетное чувство, смелость и мужество. Тему мадонны из концлагеря она пронесла через весь фильм тактично и целомудренно" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 112—114).

Библиография: Рошаль Г. Экран: поле борьбы // ЛГ. 29.III.1966; Говар I. На эмацыянальным фоне... // ЛіМ. 24.V.1966; Бондарава Е. Новая старонка гераічнага кіналетапісу // ЧЗ. 22.IX.1966; Крупеня Я. Новыя сустрэчы са старымі знаёмымі // НГ. 24.IX.1966; Воеводина Г. "Альпийская баллада" // СФ. 1966. № 9. С. 6; Шалуновский В. "Альпийская баллада" // СКЗ. 1966. № 9. С. 10 — 11; Зоркий А. Диссонансы // СК. 4.X.1966; Смольский Р. Баллада о человечности // СГ. 21.X.1966; Якавенка I. Выпадак? Не, прызванне // МП. 27.I.1967; Михайлова С. И существует объединение // ИК. 1967. № 7. С. 100; Иванова В. Любовь Румянцева // Экран 1966 — 1967. М., 1967. С. 79 — 80; Міхайлава С. Пошукі і здзяйсненні // Маладосць. 1968. № 1. С. 110 — 111; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 196 — 198; ЧВП. С. 117 — 118; ИСК. Т. 4. С. 177 — 178; КіЛ. С. 86 — 88.

A film narrative based on the story by the Belarusian writer V.Bykov about a short-lived love of two refugees from a nazi concentration camp — a Belarusian soldier and an Italian girl. Directed by B.Stepanov, one of the leading Belarusian film directors of the 1960s generation. Prizes at the international and regional film festivals. REVIEWS: the film is a little too long, at times it is overburdened with meaning but there are whole scenes which are received like poetry; all film-makers show their subtle understanding of the writer; the weakness of the film lies in the fact that the director did not manage to show the peculiarities of the national character in the figure of Ivan; in Bykov's story the lyrical and rigidly realistic planes coexist but the young director was unable to make them merge organically in the film; the role of Julia became the leading one in the actors' duet.

ГОРОД МАСТЕРОВ (ГОРАД МАЙСТРОЎ) (THE TOWN OF CRAFTSPEOPLE) — обычн., цв., 8 ч., 2256 м, в/э 24.I.1966 г.

Др. назв. "Вольный город мастеров", *City Of Craftsmen.*

Сц. Н.Эрдман; реж. **Владимир Бычков**; оп. М.Ардабьевский, А.Княжинский; худ. А.Боим; комп. О.Каравайчук; стихи С.Маршака, З.Гердта; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Ю.Фомин; втор. реж. Н.Калинин, Ю.Филин; монт. В.Коляденко. В ролях: Г.Лапето (Караколь), М.Вертинская (Вероника), Л.Лемке (герцог), С.Крамаров (Клик-Кляк), Е.Уварова (тетушка Тафаро), И.Комаров (Гильом), Р.Филиппов (барон), В.Кремена (1-й сыщик), Л.Каневский (2-й сыщик), З.Гердт (художник), П.Шпрингфельд (бургомистр), И.Ясулович (Фирен); А.Барановский, В.Бычков, В.Козлов, О.Каравайчук, Р.Коновалов, Р.Мирский, К.Мукасян, М.Орбакас, Г.Тейх, Н.Харитонов, Ю.Харченко, И.Шестаков, В.Шенников, С.Щукин, А.Юренев.

Киносказка.

Экранизация по мотивам пьесы Т.Габбе "Город мастеров, или сказка о двух горбунах" (1943).

Премия за лучший фильм для детей и юношества (поровну с "Морозко") на II ВКФ (Киев, 1966);

Диплом Союза кинематографистов СССР А.Боиму и В.Бычкову за лучшее изобразительное решение фильма на VI КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Вильнюс, 1966).

Радостной и счастливой была жизнь вольного города мастеров. Но однажды, застав жителей врасплох, на него нападают чужеземцы. Часть горожан уходит в лес. А город оказывается под властью злого герцога Маликорна. С первых же дней захватчикам не дают покоя призывы "Долой иноземных солдат", которые раздаются в самых неожиданных местах. В конце концов чужеземцы обнаруживают попугаев. Начальнику тайной полиции дается задание найти человека, обучившего птиц. Герцог и его прислужники чувствуют, что им не удалось подавить свободолюбие горожан. Маликорну особенно ненавистен метельщик Караколь: он такой же горбун, как и герцог, но его горожане любят и уважают, девушки поют сочиненные им песни и даже первая красавица города Вероника любит Караколя. Он связан с лесными братьями и именно он вместе с друзьями-ребятишками обучает попугаев "крамольным" выкрикам. Их предает трусливый и глупый Клик-Кляк, мечтающий жениться на Веронике, но Караколь ловко обманывает начальника тайной полиции. Герцог поручает Клик-Кляку убить Караколя, обещая в награду отдать ему Веронику, хотя на самом деле сам собирается жениться на ней. Герцог и его люди хватают Караколя в лесу. Его должны казнить. Однако во время встречи в тюремном подземелье Караколю удается связать Маликорна и, переодевшись в его одежду, вырваться на свободу. Под видом герцога он приходит в дом Вероники. Тем временем спустившийся в подземелье палач узнает Маликорна и освобождает его. Взбешенный герцог со стражниками бросается за Караколем. В городе начинается восстание. Караколь вступает в поединок с герцогом и побеждает его, но стрела, пущенная врагом, обрывает и его жизнь. Слезы горожан по погибшему столь горячи, что метельщик оживает и сбывается предсказание бабушки Тафаро —у него больше нет горба. Восставшим подходит помощь из леса. Чужеземцы изгнаны. Веселым праздником отмечает город мастеров свою победу. Радостно танцуют на нем Вероника и Караколь.



Г.Лапето — Караколь, Л.Лемке — герцог

"...Стваральнікам фільма ўдалося вышыць багацейшае, расквечанае думкаю, фантазіяй і майстэрствам палатно сапраўднага экраннага і казачнага дзеяння... Галоўная і прынцыповая ўдача аўтараў у тым, што ім удалося знайсці экранны эквівалент традыцыям і прыёмам казачнага апавядання. Гісторыя сярэдневяковага горада ўбачана і расказана нашымі сучаснікамі, якія ўмеюць пераасэнсаваць падзеі і прымусіць загучаць іх нібы ў новым рэгістры... Як арганічна казачны прыём зліваецца з прыёмам чыста кінематаграфічным! Ужо з першых кадраў глядач разумее вобразны лад фільма, а разам з ім і ідэю, і думку. Вобразы нараджаюць ланцуг глыбокіх асацыяцый і роздумаў...

Садружнасць апаратараў і мастака ў гэтай стужцы носіць сапраўды наватарскі характар. Святло, колер, ракурс працуюць тут на роўных правах, сапернічаюць са словам. Я сказала б, што часам ім даручаюцца вядучыя партыі... Вобразны, пластычны бок фільма нясе сэнсавую і сюжэтную нагрузку, ствapae цэласнасць і завершанасць яго гучання. Радуе нас музыка, нечакана блізка, у знаёмых рытмах загучалі стрыманыя харалы... [Кампазітару] удалося дамагчыся прастаты і сучаснасці ў перадачы старадаўніх мелодый, у знітаванасці іх з духам экраннай легенды... У казцы, як вядома, іграецца не складанасць характару, а характарнасць вобраза, яго пераважаючая рыса. Гэта, здавалася б, павінна палегчыць акцёрскія задачы, але на справе ставіць перад выканаўцамі рад цяжкасцей... І тут на дапамогу прыходзяць дакладнасць і пластыка вонкавага малюнка ролі... [Выканаўцы] працуюць зладжаным ансамблем, лёгка ўпісваючыся ў стыль і атмасферу карціны... У віну стваральнікам фільма можна паставіць некаторую аблегчанасць сюжэта. Экранны час больш ёмісты, чым тэатральны, і развіццё дзеяння аказалася трошкі зацягнута. Але казка ёсць казка. Яна квяцістая, яркая, жыццярадасная, яе з задавальненнем глядзяць і дарослыя і дзеці" (Мілова Э. Казка — праўда, казка — быль... // ЛіМ. 23.XI.1965).

"Сказка известная, и авторы фильма правильно решили не пересказывать ее заново и всерьез. Они взяли основную тему пьесы и, как это бывает в музыке, построили на ее основе вариацию... В фильме есть... все, что положено по законам драматургии. Есть и вечная мысль о победе света над тьмой, добра над злом. Но авторы стараются воздействовать на зрителя не моральными сентенциями и даже не сюжетным ходом, а пластикой фильма. Они сняли живописно-музыкальную, веселую и добрую ленту. Пантомима, музыка, цвет и неистощимая выдумка — вот их палитра. Не ждите в фильме остроумно спрятанных намеков и изящно замаскированной глубокой мысли, как в пьесах Е.Шварца, или иронического и одновременно серьезного исследования истории, как в фильмах К.Земана. В нем добрые и злые разделены, как в детской игре "казаки- разбойники". И маленькие зрители охотно примут правила игры. Взрослые, может быть, вспомнят картины Брэйгеля и получат удовольствие... уже потому, что эта лента хорошо сделана. Режиссером — его мизансцены всегда изобретательны, изящны и неожиданны. Вы увидите невероятные прыжки, драки, поединки, похожие на веселую чехарду. И, может быть, вспомните древнее искусство китайского театра. Операторами — их камера превратилась в чуткий глаз живописца, находящего бесконечные вариации ракурсов, точек зрения, композиций. Экран по их желанию становится то вертикальным, то вытянутым вширь, то обычным. Причем они делают это, не прибегая к искусственному кашированию, а только за счет вписывания в кадр декораций. Художником... Хочу назвать "Город мастеров" прежде всего фильмом живописным. Цвет, рисунок стали главным способом и изложения сюжета, и характеристики действующих лиц... Если из ленты вырезать по кадрику из каждого плана, то можно составить альбом, который смотреть будет одно удовольствие. Композитором — О.Каравайчук точно почувствовал живописную основу ленты и снабдил ее как раз той музыкой, которая была ей нужна. Музыкой-воспоминанием (что-то от шкатулки с дамами и кавалерами), музыкой-улыбкой (это уже от сегодняшнего дня с его обостренной гармонией), музыкой-живописью (композитор окрасил ее необычными тембрами, которые слились с красками на экране). Над этой лентой хорошо поработали и гримеры, и костюмеры, и декораторы — словом, все, кто составляет съемочную группу. Они работали, очевидно, с удовольствием, легко, весело, и лента получилась легкой, веселой, красивой" (Оганян Д. В гостях у веселых мастеров // Сов. кино. 4.XII.1965).

"...Долгое время, если в студию попадал условный, сказочный, фантастический сценарий, знающие люди утверждали: это лучше для рисованного кинематографа, а у нас, знаете, тяготение к "достоверности", нам противопоказана живописность и всякая "бутафория". В подтверждение этой мысли вспоминали о многочисленных неудачах с фильмами-спектаклями, особенно оперными... [Этот фильм] —несомненная удача его создателей. Он, как ни странно, живописен, условен и тем не менее очень кинематографичен. Оказалось, что все это возможно в живом кино. Мало того: создатели фильма добились в своем произведении кинематографической достоверности. Только радость "узнавания"... возникает, разумеется, не от сопоставления увиденного на экране с нашими непосредственными жизненными впечатлениями. Тогда это не было бы сказкой... Мы радуемся тому, как достоверно, узнаваемо сумели авторы совместить на экране наши представления о необычном и романтичном, чудесно-возвышенном и волшебно-благородном с нашим представлением о мире сказки... Режиссер, художник, артисты не освободили себя ни от одного из незыблемых требований настоящего искусства. И оказалось, что тщательный отбор в таком как бы "вторичном" материале может привести к открытию, к высокому обобщению... [Авторы] выбрали трудный путь создания современной киносказки, не прибегая к дешевым способам "осовременивания" ее традиций... Современен взгляд авторов на происходящие в сказке события, их способ поэтических обобщений, предложенные ими ритмы, краски, их юмор... Цвет становится элементом драматургии фильма... Актерские удачи и неудачи... во многом зависят от того, найден ли для той или иной роли ее внутренний, почти музыкальный ритм. Герцог... воплощение холодной жестокости. В начале фильма его лицо постоянно возникает из полумрака. Оно то и дело освещается пламенем свечей. Но гораздо сильнее всех этих сильных средств действует на зрителя ритм его движений, жестов, речи; ритм, в котором движется кинокамера, следующая за ним. Кажется, не будь сопровождающей музыки, вы бы все равно ее услышали — мрачную, зловещую... Когда появляется Караколь, вы как бы слышите совсем другую музыку — веселую, насмешливую, гневную... Поединок герцога и Караколя — это борьба добра и зла, переданная почти музыкально. Победа добра и чудо очищения... воспринимаются почти как финал в симфоническом произведении. А музыка, как известно, самое "обобщенное" из искусств. Значит, и сказка здесь приобретает философское звучание" (Львовский М. Правда сказки // ИК. 1966. № 2. С. 11—14).

"...Яркой индивидуальностью радует... В.Бычков, представивший... прелестный, веселый и мудрый фильм-сказку... Широко известная... пьеса... увидена режиссером удивительно точно, прочитана широко и смело. В органическом единстве присутствуют в его работе лирика и гротеск, серьезные размышления о жизни и справедливости и бесшабашная шутка. Художественное решение фильма А.Боимом... представляется не только само по себе прекрасным, но во многом и новаторским, расширяющим возможности кинематографа. Краски художника поистине живут в картине" (Орлов В. Мужающее мастерство // Труд. 7.IV.1966).

"Фильмов для детей пока делается немного. Хороших среди них еще меньше. Каждая удача в этой области ценна на вес золота. Поэтому из картин, которыми порадовала за последние годы студия "Беларусьфильм", мы выбрали фильм-сказку... [Он] поставлен... с пониманием законов жанра, с веселой выдумкой и хорошим вкусом. Авторы не отяжелили сказку средневековыми атрибутами. Многое в ней — и облик самого города, и костюмы, и убранство домов — откровенно условно. Подчеркнуто контрастно обрисованы противоборствующие силы. Различие горожан и "медноголовых" выявлено во всем — во внешнем облике, ритме движений, манере актерской игры. Это и контраст светлых, ярких и темных, мрачных тонов одежды;

воздушной легкости движений и жесткого механического ритма; нормального цвета человеческих лиц и мертвенно-металлического отсвета на физиономиях злодеев, достигнутого специальным гримом. Такая поляризация, тоже чисто условная, как "правило игры", с охотой принимается зрителями" (Писаревский Д. 100 фильмов советского кино // М., 1967. С. 286—287).

Библиография: Філіпаў Р. А галоўны герой быў побач // ЛіМ. 6.IV.1965; Свірская С. Караколь — Георгій Лапета // ЛіМ. 19.XI.1965; Егорова М. Путешествие в сказку // КП. 13.II.1966; Железнякова Н. Добрые приключения сказки // Огонёк. 1966. № 2. С. 29; Милова Э. "Город мастеров" // СФ. 1966. № 2. С. 14 — 15; Ханютин Ю. Город мастеров. Путешествие в мир чудес // СКЗ. 1966. № 2. С. 12—13; Орлова Т. Сказка, в которой все правда // СБ. 13.III.1966; Алексеенко Д. "Город мастеров" // ЛП. 31.III.1966; Хлоплянкина Т. Дорогами своими, и только своими // СЭ. 1966. № 9. С. 1—2; Бычков В. Школа сказки // ИК. 1966. № 6. С. 57—61; Бычков В. Спасибо актеру // Сов. кино. 11.VI.1966; Нестьева М. Чувство жанра // Экран 1965. М., 1966. С. 37—38; ИБК. Т. 2. С. 98—100; ИСК. Т. 4. С. 342.

A fairy-tale based on the play by T.Habbe about the struggle against the invaders who tried to seize the free town of craftspeople. The script was written by the famous Soviet playwright N.Erdman. Prize of the All-Union film festival, a diploma at the regional film festival. REVIEWS: it became possible to find a screen equivalent of the traditions and techniques of a fairy-tale; the joint work of the director of photography and the designer is innovative; the plastic side of the film contains a deep meaning; the actors make a well-organized ensemble and easily fit into the style and atmosphere of the film; the film studio proved its potentialities in making a fairy-like fantastic film, although there had been doubts about it because the Belarusian films are known for their aspirations for authenticity; the authors' manner of poetic generalizations is really modern; the heroes are both realistic and fairy-like; the only Belarusian film included into the book "100 [best] Soviet films" published in 1967.

ЛЮБИМАЯ (КАХАНАЯ) (MY BELOVED) — обычн., ч/б, 8 ч., 2262 м, в/э 4.X.1965 г.

Др. назв. "Янтарное ожерелье", "Солнце — каждый день".

Сц. О.Стукалов; реж. **Ричард Викторов**; оп. Ю.Марухин; худ. В.Дементьев; комп. Е.Глебов; текст песни В.Орлова; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. Л.Чижевская. В ролях: А.Назарова (Ира), В.Соломин (Володя), И.Добролюбов (Ростик), В.Бровкин (Бляхин), С.Дружинина (Софья), Б.Платонов (Иван Егорович), Е.Максимова (Нина Петровна), З.Долуханова (певица), Н.Семенцова (Римма), А.Дубровина (Ксюша), Т.Сапего (Клава), Л.Сатановский (Петя); А.Грачев, Л.Елагин, О.Янченко, А.Барановский.

Киноповесть.

Экранизация по мотивам романа Н.Погодина "Янтарное ожерелье" (1960).

На телестудии во время передачи о выпускниках школ учительница знакомит телерепортера Ростика и Ирочку Егорову. Она сирота, живет с дядей Иваном Егоровичем и его женой Ниной Петровной. Вскоре Ира случайно знакомится с Володей Левадовым, молодым рабочим-строителем. Володя живет в доме своего бригадира Бляхина, с племянницей которого Софьей у него близкие отношения. Ира встречается с Ростиком, говорит с ним о призвании, выборе профессии. Егоровы переезжают на новую квартиру. Володя ищет Иру в новом районе и случайно сталкивается с ней и Ростиком. Неожиданно для самой себя Ира идет гулять с Володей. Они оказываются на стройке, и Ира просит Володю устроить ее на работу. Она становится маляром в бригаде Бляхина. Ира и Володя встречаются. Ей не нравится, что он пьет и несколько легкомыслен. Володя приходит знакомиться к Егоровым и выясняет отношения с Ростиком. Ира радуется первой зарплате, но оказывается, что часть ее надо отдавать Бляхину. Она обвиняет его во взяточничестве, на что тот возражает: "Ты давала, а я не просил. Кто виноват?" На даче дяди, куда Ира приезжает с Володей, она рассказывает о случившемся. Дядя взрывается и выгоняет их. Ира и Володя гуляют по лесу, встречают американцев, путешествующих на фургоне, затем мальчиков в ночном и остаются ночевать у их костра на сене. На следующий день Володя выясняет отношения с Софьей и Бляхиным. Обвинив их в ограниченности интересов, мещанстве, он уходит от них. Клава и Ксюша, девушки из бригады, не зная об отношениях Иры с Володей, рассказывают ей о Володе и Софье. Ира обвиняет Володю во лжи. Иван Егорович выгоняет его из дома. Володю утешает работница бригады Римма, которая давно недовольна Бляхиным и никогда не давала ему денег. Римма и Володя предупреждают Бляхина, чтобы больше на "дань" он не рассчитывал. Расстроенная Ира принимает приглашение Ростика ехать на его дачу. Володя ищет ее, пытается догнать на машине моториста их бригады Пети. Но его "Москвич" ломается, не догнав "Волгу" Ростика. На даче Ростик пытается соблазнить Иру. Она убегает, едет на попутке в город, замечает сидящего на обочине Володю и, остановив машину, идет к нему.



В.Соломин — Володя, А.Назарова — Ирина

"История любви... рассказана бережно, поэтично. Лирические сцены — лучшие в фильме. В них и такт, и вкус, и искренность, и, что очень важно, подлинная кинематографичность... Добыт драгоценный сплав бытовой, психологической правды и поэзии — сплав, который не дается в руки людям сухим и малоодаренным. Реальные, зримые, осязаемые картины, увиденные подлинными художниками, воспринимаются как образы высокой романтики. Потом... удивительная атмосфера... стала уходить с экрана... Александра Назарова и Виталий Соломин... умеют быть и убедительными, и трепетными, и органичными. Они хорошо ощущают и передают поэтику фильма в лучших его сценах. И в общем-то все было хорошо, пока вы предполагали, что Викторов снимает скромную лирическую новеллу. Но вскоре выяснилось, что притязания значительно обширнее... Авторы намеревались укрупненно, символически показать те силы зла, которые встают на пути молодых влюбленных, и то доброе, светлое в жизни,

что этим силам противоборствует, и вывести некий общий философский итог... Заключение о том, что все это сделано попросту примитивно и плохо, было бы, по-моему, несправедливо. Всюду, даже в самых неудачных сценах, нельзя не заметить проблесков дарования... Но актеры в фильме работают словно в разных плоскостях, которые друг с другом никак не соприкасаются... О.Стукалов и Р.Викторов в принципе имели право на переосмысление романа. Беда в том, что цели, ради которых они это делали, оказались слишком общими и не вполне ясными, во всяком случае, для зрителей. Создается ощущение, что, увлекшись частностями, проявив в них и умение и талант, сценарист и режиссер то и дело утрачивают главную мысль" (Щербаков В. ...По мотивам // СЭ. 1965. № 18. С. 6—7).

"Вы ўбачыце не толькі паэтычныя начныя краявіды. Аператар... раскажа вам узнёслую паэму пра горад Мінск, які нам стане яшчэ больш любы і дарагі... Спакойная прастора вуліц, плошчаў, засень паркаў, велічнасць сучасных збудаванняў над Свіслаччу-ракой, — вось што іх вабіць. Усё гэта падкрэслена мантажным рэжымам — ураўнаважаным, шырокім... І музыка... У іх [мелодыях], як і ва ўсёй пластычнай мове фільма, прысутнічае высакародства прастаты, сучаснасці, гармоніі. Архітэктоніка кінаапавядання нагадвае цудоўную будыніну, дзе шмат святла, паветра, утульнасці, прасторы. Ды толькі... у сцэнарыі... няма галоўнага — даследавання жыцця. Замест яго — услаўленне або ганьбаванне ўмоўных азначэнняў сумленнасці ці крывадушнасці і г.д. Што ж застаецца выканаўцам, як не апраўдваць гэтыя "умоўныя азначэнні"? Вось і іграе... С.Дружыніна... гэтакую бяздумную жанчыну -"вамп", усяляк дэманструючы яе адмоўнасць. Капнуць глыбей — небяспечна, бо раптам за адмоўнасцю раскрыецца чалавечая драма, і як тады рэжысёру звесці канцы з канцамі?.. Навошта было ўзводзіць такі будынак на пясчаным грунце, не маючы сцэнарыя, характараў, праблемы? Ці палічылі, што аператар з рэжысёрам могуць "выцягнуць", "аздобіць"?.. Аднак іх праца, добрасумленная і шмат у чым пасапраўднаму таленавітая, толькі падкрэсліла нікчэмнасць і пустату драматургічнай асновы фільма" (Колас Г. Што ёсць, чаго няма // ЛіМ. 12.X.1965).

"...Фільм зроблен прыгожа, з іскрамі аператарскага майстэрства... А вось само дзеянне... Аўтары хацелі паказаць, як у барацьбе новага светапогляду, сучаснай маралі з ценямі мяшчанскага мінулага нараджаюцца і цэментуюцца характары маладых людзей. Ды, відаць, бракавала ім цэменту, бо атрымаліся не характары, а іх цені... Ну, здаецца, ёсць усе якасці для станоўчай гераіні. А глядзіш на яе ў фільме і не верыш ёй... І галоўным чынам таму, што рэжысёр і артыстка, паставіўшы перад сабой пэўную мэту, ва ўсім і заўсёды стараюцца падкрэсліць, часам неапраўдана, наўмысна, яе чысціню, прыстойнасць, так сказаць, — яе станоўчасць... Хацелі пастаноўшчыкі фільма аднаго, а дабіліся зусім адваротнага... Адмерылі ім [станоўчым героям] на мерцы станоўчых якасцей — і... знаёмцеся з гледачом. А іх унутраны свет, іх духоўнае жыццё? А матываваныя ўчынкі? Вось тут якраз і выпірае прабел, ваўсю зеўраюць "белыя плямы". Адмоўным персанажам іхняя мерка адпускалася не такой шчодрай рукой. І дзіва дзіўнае! Яны атрымаліся куды больш жыццёвыя, пераканаўчыя, цэльныя. Хоць бы той жа брыгадзір Бляхін... Дык гэта ж ужо вобраз, гэта ўдача!.. І не верыцца, што гэткія, як Ірына, могуць утаймаваць яго, атрымаць над ім маральную перамогу" (Рамашчанка Г. І ўсё ж Ірыне не верыш... // Звязда. 28.X.1965).

"Делая экранизацию, сценарист слишком однобоко "осовременивал" материал романа... Именно доверившись этим внешним характеристикам, потерпел неудачу режиссер. "Положительный" герой Володя и "отрицательный" Ростик — эта схема приводила в недоумение своим полнейшим анахронизмом. Фильм утверждает большую любовь? И отрицает мещанское самоутверждение? Но беда в том, что такой любви в фильме нет. А с мещанскими взглядами не так легко разделаться, как это получилось на экране. Весь фильм, загруженный многозначительными репликами, прямолинейными ситуациями, псевдосовременен. Это тем более досадно, что в картине есть искренние сцены, в которых чувствуются одаренность и режиссера и оператора" (Михайлова С. И существует объединение... // ИК. 1967. № 7. С. 99—100).

"Сценарист и режиссер попытались переосмыслить литературную основу романа, определить свой взгляд на происходящие в нем события. Они отошли от основного конфликта, который заключался во внутренних сложностях духовного становления личности героини, трудно, неуверенно ищущей в жизни подлинные нравственные ценности... Основной конфликт они определили как противоборство двух влюбленных с темным, заскорузлым, злым миром мещанства, которое не приемлет ничего искреннего, человечного. Ира и Володя в фильме (в отличие от романа) не очень разнятся друг от друга. Иру не терзают сомнения, правильно ли она поступает, подружившись с "неотесанным" рабочим парнем Володей. Герои фильма — люди одинаковых жизненных принципов, взглядов, воспитания. Перед ними не стоит свойственная им в романе дилемма поисков внутренней духовной близости... К сожалению... основная мысль произведения не получила интересного художественного решения" (ИБК. Т. 74—76).

Библиография: Назарова А. Жила-была девушка // Сов. кино. 3.IV.1965; Маркова Ф. Труден и второй шаг // СК. 24.VI.1965; Крупеня Е. Вопрос о счастье поставлен... // ЗЮ. 6.X.1965; Старых М. Яны такія ж, як мы // ЧЗ. 10.X.1965; Бондарева Е. И еще раз о любви // СБ. 12.X.1965; Агапова Э. "Любимая" // СКЗ. 1965. № 10. С. 8—9; Бондарева Е. Сердца художников — сердцам современников // ЗЮ. 14.XII.1965; Міхайлава С. Пошукі і здзяйсненні // Маладосць. 1968. № 1. С. 109; ФГВ. С. 113.

A film narrative based on the novel by N.Pogodin about the fate of a girl who has just finished school and is entering adult life. REVIEWS: a precious mixture of everyday life, psychological truth and poetry; the love story is shown with the help of truly cinematographic means; the actors are natural, the authors tried to create more than just a lyric story but they were not convincing in showing resistance to the forces of evil and the philistine world; in the screen version the material of the novel was unsuccessfully modernized.

ПУЩИК ЕДЕТ В ПРАГУ (ПУШЧЫК ЕДЗЕ Ў ПРАГУ) (THE BEARCUB PUSHCHIK GOES TO PRAGUE) — обычн., цв., 9 ч., 2437 м (вар. на бел. языке — 2479 м), в/э 3.I.1966 г.

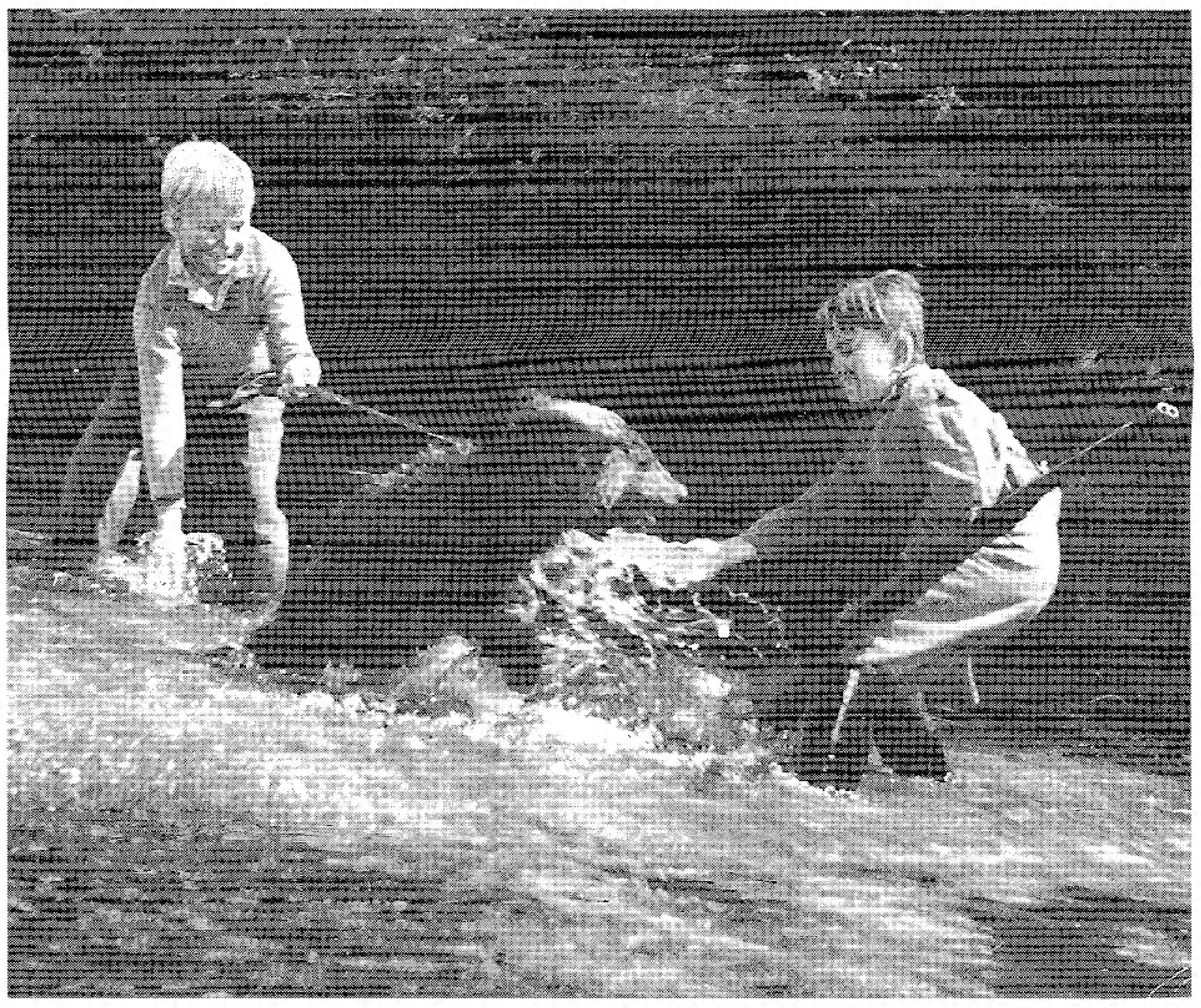
Сц. Ю.Яковлев, И.Плахетка; реж. **Лев Голуб**; оп. Г.Вдовенков; худ. Ю.Булычев, Я.Пацак; комп. И.Срнка; звукооп. Н.Веденеев, С.Вондраж; худ.-грим. В.Антипов, Ф.Новотный; втор. реж. Л.Вацкова, В.Рубинчик. В ролях: А.Филатов (Юра), В.Семенов (Михась), К.Травничкова (Здена), А.Дехтярь (отец Михася), В.Ушакова (мать Юры), Р.Дейл (Ян Отважный), З.Федорова (тетя Фекла), В.Дорофеев (Прохор Иванович); М.Зихова, В.Затка, Г.Каченова, М.Мартинкова, И.Бейвл, В.Меньшик, Д.Рафальский, Ф.Крута, З.Дитс, Е.Бендова.

Совместное производство с к/с "Баррандов" (Чехословакия).

Детский приключенческий фильм.

Почетный приз ЦК Чехословацкого Союза молодежи на I МКФ фильмов для детей и юношества в Готвальдове (ЧССР, 1965).

В Артеке знакомятся чешская девочка Здена и белорусский мальчик Юра. При расставании Юра хвастается, что может поймать ей в подарок медвежонка. Вернувшись в Прагу, Здена посылает Юре открытку: "Где же медвежонок?" Юра со своим другом Михасем решают отправиться в Беловежскую пущу. Но поймать медвежонка непросто: надо раздобыть снаряжение, узнать, где водятся медведи, добраться до нужного места. Во время переправы через реку уплывает плот, а с ним — все запасы еды, кроме банки меда. Но ребята все же идут дальше. Тем временем в Праге Здена получает от Юры письмо, отправленное перед походом, с просьбой разыскать бывшего партизана чеха Яна Отважного, боевого друга отца Михася — начальника погранзаставы. Во время войны Ян поймал в пуще медвежонка и назвал его Пущиком. Родители ломают голову — где же мальчики? Ребята ловят медвежонка. Но им приходится, бросив его, спасаться от медведицы. Пограничники во главе с отцом Михася находят приунывших "охотников" в старой землянке. На обратном пути они вновь замечают с вертолета медвежонка, плывущего на бревне по реке. Здене и ее "искричкам" не удается найти Яна. Но накануне приезда в Прагу Юры и Михася с Пущиком (так назвали и этого медвежонка) над городом разбрасываются сотни листовок с его изображением. В аэропорту мальчиков торжественно и гостеприимно встречают Здена с друзьями и нашедшийся Ян Отважный с внучкой.



В.Семенов — Михась, А.Филатов — Юра

"...Першая сумесная пастаноўка "Беларусьфільма" з зарубежнай кінастудыяй... Цітры карціны — яркія, выразныя. У іх ужыты жартаўлівыя малюнкі, якія адразу настройваюць на святочны лад. Аўтары гэтым быццам папярэджваюць маленькіх гледачоў, што яны ўбачаць нешта захапляючае, цікавае і вясёлае. Ці апраўдвае фільм такі шматабяцаючы пачатак? У значнай ступені апраўдвае... Фільм светлы, маляўнічы, жыццярадасны... Тут, як і ў іншых карцінах Л.Голуба, вялікая ўвага аддаецца мастацкай форме фільма. Улічваючы ўзрост гледачоў, рэжысёр у адборы мастацкіх сродкаў імкнецца да прастаты, яснасці і даходлівасці... У карціне нямала вострых, а часам і сапраўды смешных сітуацый... Добрыя сцэны ў Артэку... Цікава вырашаны эпізоды ў Празе. Бадай, гэта найбольш яркія, уражлівыя кавалкі карціны. Пошукі дзецьмі былога партызана, аднавокага Яна, паказаны з гумарам і шчодрай усмешкай... Падкупляюць і натуральныя, пазбаўленыя ўсялякага найгрышу паводзіны маленькіх выканаўцаў... Пражская школьніца Каця Траунічкава, безумоўна, лепшая ў карціне... Характар Здэны раскрыт найбольш поўна. Яна шчырая ў выказванні пачуццяў. Маленькая гераіня энергічная, ініцыятыўная, дасціпная, хітраватая. Параўнанне Здэны з іншымі асноўнымі героямі... яўна не на карысць апошніх. Занадта ўжо "блакітныя" атрымаліся... маленькія рабінзоны. Юным героям яўна не хапае індывідуальных своеасаблівасцей. Яны трошкі аднатонныя, аднастайныя. Кожнаму з іх нестае той "изюминки", якая памагае выявіць характар дзіцяці з усімі ўласцівымі яму асаблівасцямі... Цяжка пазбавіцца ад адчування наўмыснасці, неарганічнасці паводзін герояў, калі бачыш, як Юры і Міхась збіраюцца ў паход у пушчу, жывуць у лесе. А між тым іменна гэтыя эпізоды ў сцэнарыі найбольш вострыя і драматычныя. Праўда, яны сям-там паўтараюць "Палескіх рабінзонаў" (аповесць і даваенны фільм), асобныя сітуацыі карціны "Дзеці партызана", дый, бадай, у нечым і фільм "Дзяўчынка шукае бацьку". Але гэта ўрэшце не так істотна, хаця падобныя паўторы ў творчасці наўрад ці пажаданыя. Галоўнае ж у тым, як выразна і ўражліва вырашаюцца сітуацыі стваральнікамі кінакарціны... Наколькі [яны] аказаліся б мацнейшыя і вастрэйшыя, каб не было асобных расцягнутых мясцін, недакладнасці ў рытме развіцця дзеяння, каб адсутнічалі рэзанёрскія размовы герояў... Бадай, гэта адзін з тых нешматлікіх выпадкаў у кінематографе, калі колер арганічны з фільмам, "працуе" на фільм. Цудоўныя пейзажы беларускай прыроды... кадры, якія паказваюць вуліцы Прагі, зняты цікава па выяўленчаму вырашэнню, з любоўю. Сонечная атмасфера фільма, створаная сродкамі аператарскага майстэрства, ляжыць у рэчышчы задумы карціны, яе зместу. Карціна акрамя ўсяго пазнавальная, што мае немалаважнае значэнне для твора, адрасаванага дзецям... Стваральнікі... захапляюча, без надакучлівай павучальнасці, без халоднай дыдактыкі, чым яшчэ нярэдка грашаць творы для дзяцей, здолелі расказаць пра жыццё сённяшніх хлопчыкаў і дзяўчынак..." (Красінскі А. Маленькім рамантыкам // ЛіМ. 3.IX.1965).

"Познавательная ценность этого фильма для детей несомненна, да и моральное значение встречи с природой велико. Главное же,что в приключениях, то по-настоящему опасных, то забавных, раскрывается большая и важная тема фильма — дружба советских и чехословацких детей, дружба двух народов. Однако "Пущика" можно было и должно было поставить лучше. По сценарию... Юра и Михась и смелы, и предприимчивы, и самолюбивы, и с фантазией к тому же — все мальчишеские достоинства налицо. Но на экране мы не всегда видим их такими. Подчас ребята несколько скованны и робки, играют как будто нехотя. Зато юная чешка... чудесно исполняет роль Здены, и ее искрички — чехословацкие октябрята — тоже очень хороши. Чувствуешь, что они перед аппаратом не просто выполняли режиссерские задания, они еще и играли в интереснейшую игру — киносъемку" (Ильин Н. Юра, Михась и Здена // СЭ. 1965. № 18. С. 7).

Библиография: Голуб Л. "Пущик едет в Прагу" // Сов. кино. 1.V.1965; Высокий Е. Желаем успехов, "Пущик" // ЗЮ. 13.XII.1966; Ісачанка Н. Прыгоды маленькіх сяброў // ЧЗ. 19.II.1966; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52—55; ИБК. Т. 2. С. 93—96; ИСК. Т. 4. С. 170; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 171.

A children's adventure film about the trip of Belarusian pioneers to Prague where they take the bearcub Pushchik as a souvenir for their Czech friends. Directed by L.Golub, a master of films for children. The first international co-production with a foreign film studio ("Barrandov"). Honorary Prize at the International Film Festival in Gottwaldov. REVIEWS: the bright optimistic film which meets the expectations of the children's audience (as is usually the case with the film director) is made with simplicity and clarity; the children actors are not always spontaneous; the girl playing the part of Zdena is really very good.

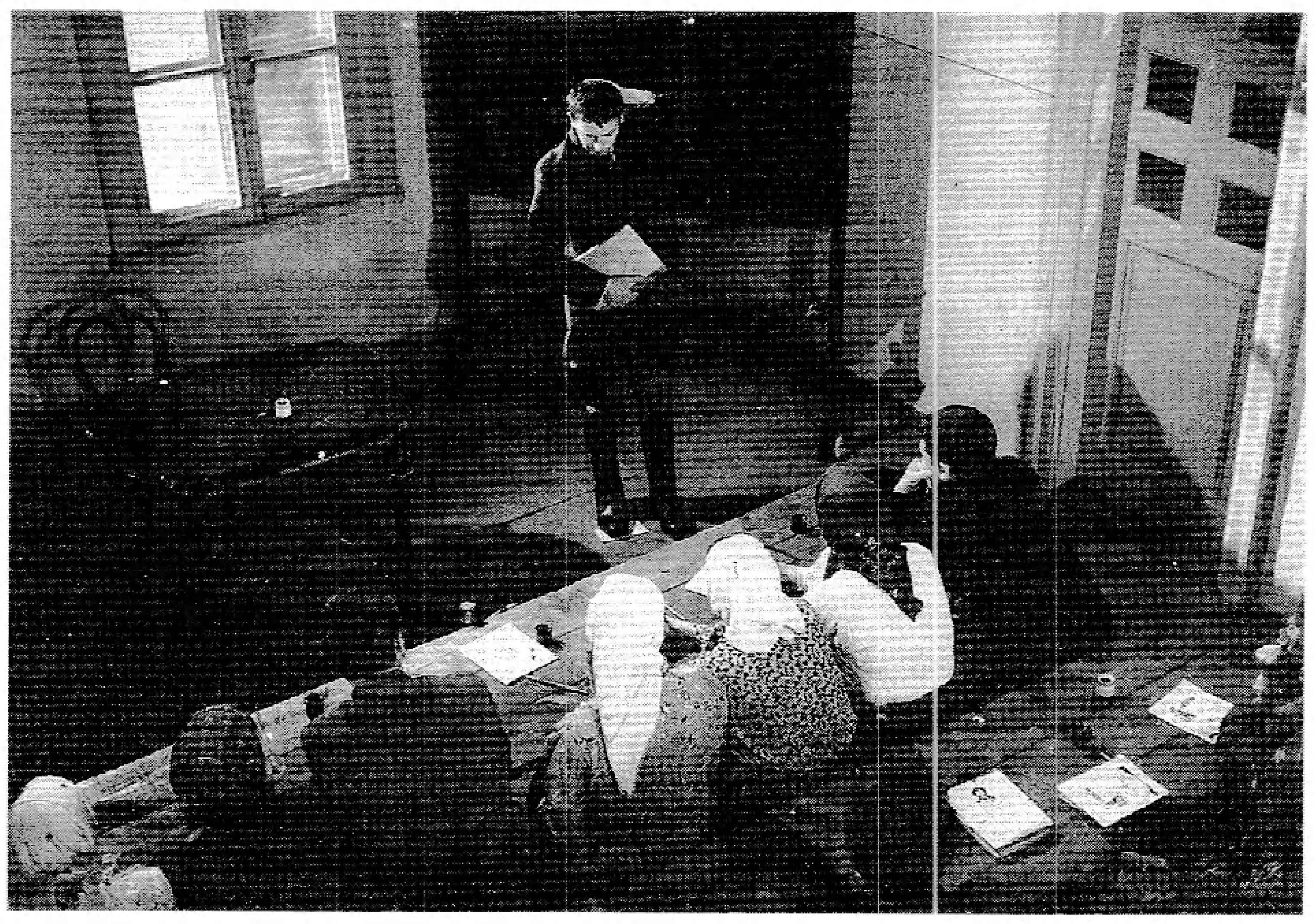
СКОЛЬКО ЛЕТ, СКОЛЬКО ЗИМ! (КОЛЬКІ ГАДОЎ, КОЛЬКІ ЗІМ!) (HAVEN'T SEEN YOU FOR AGES!)

— ш/э, ч/б, 2 сер., 14 ч., 3669 м (1-я сер. — 1905 м, 2-я сер. —1764 м), в/э 24.X.1966 г.

Сц. и реж. **Николай Фигуровский**; оп. А.Кириллов; худ. Е.Игнатьев; комп. Л.Солин; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. К.Аксененко. В ролях: А.Демьяненко (Василий Ильич), В.Куценко (Катя), А.Лукьянов (Макаревич), Н.Жуковская (Клавдия), В.Васильев (Григораш), Д.Орлов (Журба), Л.Кмит (Кравец), А.Палеес (Кушель), Э.Ковенская (Дора), Л.Малиновская (Настасья Васильевна), С.Данильченко (Люба), Д.Капка (ее отец), Т.Логинова (Коробова), А.Шелег (Бабич), А.Трусов (Татька), В.Янпавлис (Гейнц), Л.Бугай, В.Колокольцев, В.Соколов, О.Быковский (ученики); М.Глузский (полковник), А.Смирнов (нач. штаба дивизии), В.Маренков (Пинаев), В.Шрамченко (техник-интендант), В.Мельников (Соковиков), И.Кривошанова (Ира), В.Махов (ком. артполка), В.Поночевный (Журба-сын), Ю.Чекулаев (лейтенант в вагоне), Е.Игнатьев (старшина), Л.Жуковский (поп), Г.Петров, Д.Масанов, А.Афанасьев (командиры), В.Кромберг, У.Якобсонс, К.Янакиев-Балиев, Э.Леополд, В.Светлов, А.Карклиньш (немцы); А.Жаров, И.Савкин, А.Гречаный, В.Чаева, В. Кудревич, И.Лазариди, П.Масоха, М.Фролов, С.Фесюнов, В.Терехов, С.Самсонов, Н.Мамедов, Ю.Матраев, Р.Муратов, А.Павлова, Е.Мазурова. Закадровый текст читает Б.Владомирский.

Кинороман.

Летом 1933 года в одну из глухих белорусских деревень приезжает молодой учитель географии Василий Ильич Радецкий. В Минске осталась девушка Катя, которая ему нравится, — племянница героя гражданской войны командира Куменича. Начинаются школьные будни. Ученики полюбили Радецкого. Их увлекает его идея создать на озере рядом с деревней острова, повторяющие очертания земных континентов, — своеобразную карту мира. Но в личной жизни ему не везет: любовь к дочери лесничего Любе не приносит счастья. Мечтая о городской жизни, она в конце концов уезжает из деревни и выходит замуж за крупного ученого. Происходит несчастье: пожар уничтожает здание школы. Василий Ильич, теперь директор, прилагает много усилий, чтобы восстановить сгоревшее. В эти дни он узнает, что по доносу арестован Куменич и его жена. Василий Ильич предлагает Кате выйти за него замуж, а маленькую дочь командира Иру они удочеряют. Прошло несколько лет. Василий Ильич закончил заочно три курса института. Начинается война. Радецкий уходит на фронт. Катя с Ирой и маленьким сыном оказываются в оккупации. Немцы занимают здание школы, и оставшихся без крова Катю с детьми берет к себе односельчанин Кравец. Во время облавы немцы отбирают у нее сына и увозят в детский концлагерь. Найти его не удается. Много приходится пережить и Василию Ильичу, получившему на фронте несколько ранений. Вернувшись с войны, он узнает о трагической судьбе сына. Постепенно налаживается мирная жизнь. Заново отстраивается школа. Директорское место вместо Радецкого, так и не закончившего институт, занимает другой. Но Василий Ильич не в обиде: он по-прежнему учит детей, а это всегда было главным делом его жизни.



А.Демьяненко (в центре) — Василий Ильич

"...Год-два назад в нашем искусстве заявил о себе бытописательский стиль. Молодые художники полагали, что их основная задача — в тщательном и подробном описании жизни наших современников... Им казалось, что наблюдение жизни —главное в ее познании. Сильной стороной таких фильмов была наблюдательность, внимание к подробностям быта и психологии современников, слабой — отсутствие анализа их характеров, анализа ситуаций, в которые художник ставил своих героев. Если определить этот стиль схематично, то в его явлениях "поток жизни" противостоял ее драме, рядовой, ничем не примечательный человек — герою... [В этой картине] наблюдательность не складывалась в образ действительности, а внимание к человеку не создавало его характер" (Блейман М. Штрихи минувшего киногода // СЭ. 1966. № 24. С. 2—3).

"Создатели фильма... не исследуют, они только констатируют. Дикторский текст, в который вкладываются авторские размышления по поводу изображаемых в фильме событий и участия в них героя, делает еще более очевидной эту слабость картины. Высокие слова о времени и его героях, в сущности, не подкрепляются тем, что происходит на экране. Несоответствие между авторскими комментариями и содержанием фильма слишком явно. Философия картины... выражена дидактичными средствами, в авторском тексте, но не раскрыта в самом образном строе произведения... Василий Ильич... добр, мягок, лиричен. Но скудость драматургического материала не дает актеру возможности создать что-то большее, воплотить масштабный по своей внутренней сути характер... Картина непомерно растянута за счет случайных, необязательных эпизодов... Автор в сущности не сказал ничего нового ни о человеке, ни о времени. Художественного открытия не состоялось" (Красинский А. Открытия не состоялось // СБ. 1.XII.1966).

"...Задумав показать героя и время, автор показывает героя вне времени. Ничто не формирует его характер, ничто не воспитывает — перед нами "извечно" хороший человек, ничуть не выходящий за пределы элементарной порядочности, да к тому же сразу вознаграждаемой... С одной стороны, время, не рассмотренное сквозь призму крупного самобытного характера, становится пустой абстракцией, заполняется цитатами из давно виденного, совсем не обязательного для данного сюжета... С другой стороны, отсутствие значительных конфликтов и событий не позволяет создать крупный характер: ему не на чем выявить себя... Бескрылое повествование предрешило, что в фильме не оказалось и крупных актерских удач" (Бочаров А. Оттого, что бледный... // СЭ. 1966. № 15. С. 4—5).

"Говорят, это не современно — выписанный, законченный образ героя. Таковой образ... способен будто бы нарушить свободное течение жизни на экране, затормозить его, способен разрушить иллюзию "несрежиссированности" этой жизни, ее достоверности... Где же тогда простор для зрительского сотворчества?.. Может быть, только тогда [когда есть над чем думать] и есть истинный простор... перспектива

для мысли, для чувства, для творчества... Каким-то неосязаемым, до удивительности неопределенным выглядит герой... Медленно, очень медленно или, как сейчас принято говорить, эпично течет движение фильма, неспешно совершаются его события — и так же вяло, почти не раскрываясь, проходит сквозь эти события герой. Какой он? Кажется, он хороший, добрый, мягкий человек. Кажется... Да, личность героя — это всегда точка зрения... Ее отсутствие не возместишь никаким "течением" жизни" (Иванова В. И "простор" становится пустой... // СК. 8.X.1966).

"У вёску прыязджае настаўнік... Гісторыя савецкага кіно знае выдатныя прыклады вырашэння гэтай тэмы. Варта хаця б прыгадаць "Настаўніка" С.Герасімава, "Сельскую настаўніцу" М.Данскога ці зусім новы фільм — "Першы настаўнік" А.Канчалоўскага-Міхалкова. На жаль, у беларускай кінематаграфіі пакуль што падобных удач не было... Аўтар падмацоўвае нашы надзеі, абяцаючы расказаць аб чалавеку самым вялікім з усіх, якіх ён ведае. Мы разумеем, што "вялікі" — не значыць "выключны", што вялікая сама справа выхавання дзяцей, і чакаем ад карціны не незвычайных падзей, а паказу своеасаблівых характараў, глыбокіх канфліктаў... Пачатак фільма настройвае на добры лад. Але ідзе час, а на экране нічога не адбываецца. Падзеі аднастайныя, дробныя, шэрыя. Безаблічнай чарадой, не закранаючы нашых пачуццяў, праходзяць па экрану калегі Радзецкага. Шмат разоў паказваюцца дзеці, але паказваюцца яны нейкай масай. Не запамінаецца ніводзін твар, ніводзін характар... Здаецца, аўтар галоўнай сваёй задачай ставіў набраць як мага больш кінематаграфічных штампаў... А што мы даведваемся аб самім настаўніку?.. Якім жа было яно, месца Радзецкага, у гэтым жыцці? Як ні дзіўна, але падзеі, што адбываюцца на экране, ніяк не звязаны ні з часам, ні з эпохай... Штучную ізаляванасць аўтар як быццам абраў асноўным прынцыпам паказу. Герой фільма не толькі фізічна, але і духоўна ізаляваны ад "шляхоў пяцігодкі"... І ўжо не ў пераносным сэнсе, а літаральна гучаць словы, жартаўліва сказаныя Радзецкім: "З такімі, як я, наогул нічога не здараецца"... Бесканфліктную драматургію фільма не выратоўвае нават расказ аб вайне... Шмат год пранеслася над краінай, і якіх год! А па фільму — нішто не змянілася: ні людзі, ні вёска, ні школа" (Нячай В. Дзве серыі банальнасці // ЛіМ. 21.X.1966).

Библиография: Фигуровский Н. Неизвестному герою // СЭ. 1965. № 9. С. 20; Крупеня Я. Фільм, які не пакідае следу // НГ. 12.X.1966; Пятроў С. З маркай "Беларусьфільма" // Звязда. 12.X.1966; Старых М: "Колькі лет, колькі зім!" // ЧЗ. 18.X.1966; ИБК. Т. 2. С. 76—78.

A film novel about the fate of a rural teacher from the beginning of the 1930s into the 1950s. Directed by the famous Belarusian film director N.Figurovski. REVIEWS: this was the time when art was focused on the portrayal of morals and manners of people; the main thing for the authors was to observe life; the strength of this approach is its attention to the minute details of people's life and their psychology, its weakness being lack of analysis of the characters and situations; the "stream of life" is opposed to its drama, an ordinary person to a hero; in their attempt to show the hero and his time the authors show the hero out of time; a good conception was realized with the help of cliches and banalities.

УЛЫБКА (УСМЕШКА) (A SMILE) — обычн., ч/б, 2 ч., 574 м, в/э IV.1966 г.

Сц. М.Пятигорская; реж. **Василий Паскарь**; оп. В.Базылев; худ. Ю.Булычев; звукооп. К.Бакк, В.Мушперт; худ. рук. Ю.Геника, В.Скворцов. В ролях: В.Цюпа (Слава), Д.Михайловский (Дима), Н.Филатова (Наташа), Н.Волков (старый фотограф), И.Комаров (журналист), В.Кравченко (соседка).

Киноновелла.

По мотивам рассказа В.Чачина "Улыбка Ильича".

После уроков Слава и Дима решают задачи в пионерской комнате. Они обращают внимание на висящий там портрет Ленина и замечают, что он улыбается. Ребята решают узнать, чему же улыбается Ленин. Они разыскивают фотографа, но оказывается, что он давно умер. Его сын сообщает мальчикам только дату снимка. Разыскав газету "Правда" за это число и сложив ее так, как на снимке, ребята читают: "В канун Октябрьской годовщины детям будет выдаваться бесплатный чай, сахар и хлеб".

Библиография: Хадасоўскі В. Тры ролі Славы Цюпы // ВМ. 5.V.1969.

A film novelette based on V.Chachin's story *Ilyich's Smile* about boys who are trying to find out the history of one of Lenin's photos.

1966

ВОСТОЧНЫЙ КОРИДОР (УСХОДНІ КАЛІДОР) (THE EASTERN CORRIDOR)

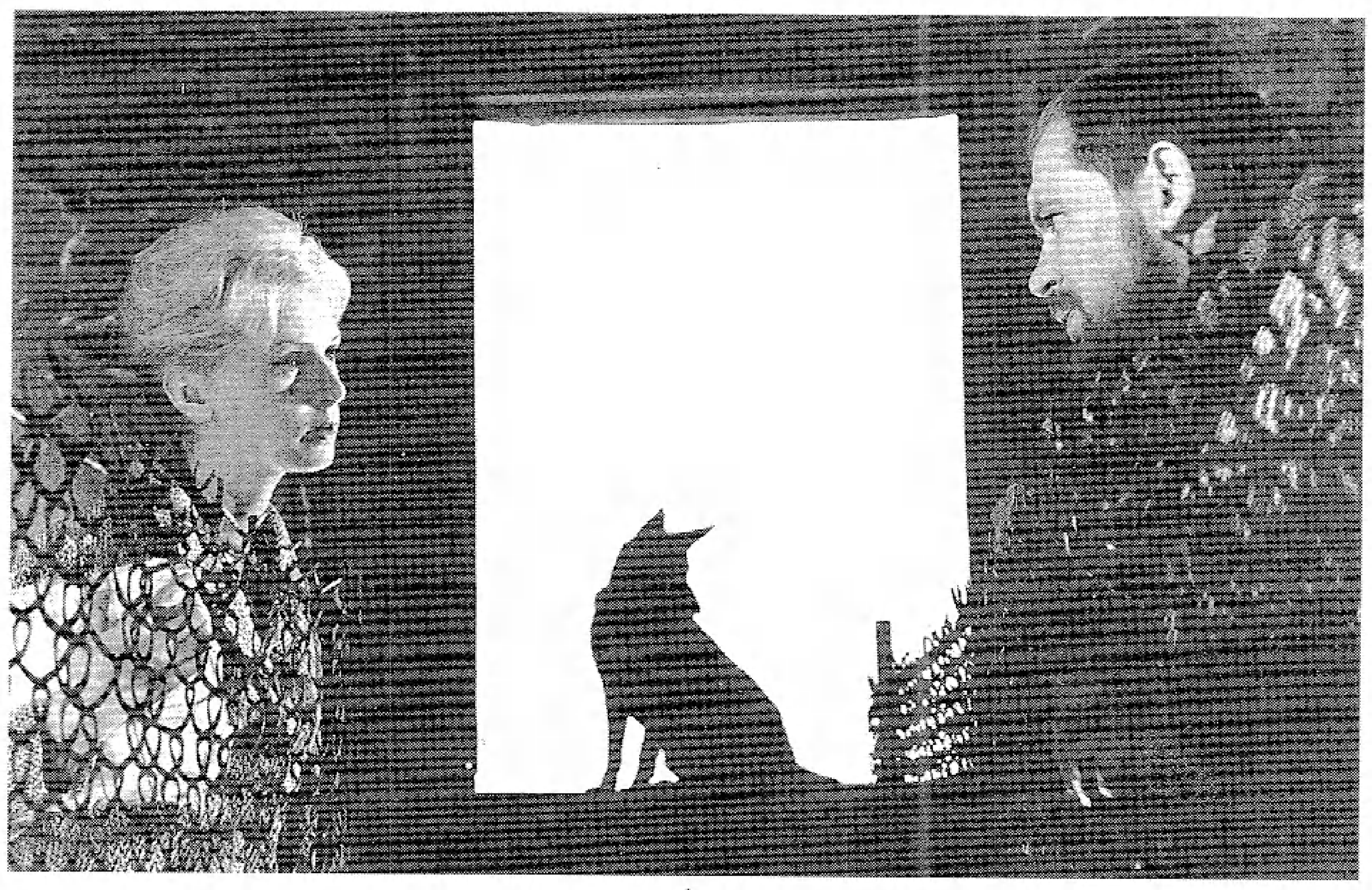
— обычн., ч/б, 10 ч., 2697 м, в/э 19.II.1968 г.

Др. назв. "Цена жизни", "Вкус жизни".

Сц. А.Кучар, В.Виноградов; реж. **Валентин Виноградов**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. М.Таривердиев, Э.Хагагортян; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. В.Рыбарев; монт. П.Засухина. В ролях: Р.Адомайтис (Иван), В.Нехорошева (Женя), Л.Абрамова (Лена), В.Плют (Китов), Г.Глебов (Зязюля), Е.Рысина (Фреда), В.Титова (Людмила), Б.Марков (Егор), В.Кашпур (Константин), Н.Барабанов (Громмер), Б.Бабкаускас (Франц Сергеевич), В.Акуратерс (Баум); Н.Трусов, С.Паска, А.Иванов, И.Матвеев, Л.Мелдутис, Е.Шулдайте, В.Уральский, И.Лазариди, Л.Баранчик, С.Лукьянчиков.

Киноповесть.

1943 год. В одном из белорусских городов действует подпольная организация. Несколько ее членов, среди которых Зязюля и Китов, томятся в застенках гестапо. В камеру приводят еще одного арестованного, Ивана Лобача, и все вместе они пытаются разобраться в причинах крупного провала... Иван вспоминает, как после неудачной попытки доставить хлеб в партизанский отряд Зязюля счел его провокатором и приказал подруге Ивана, подпольщице Жене, убить его. Однако в газетах появляется заявление о переходе на сторону Германии второго участника неудавшейся операции — члена подпольного горкома Дубовика. Иван выясняет, что Дубовика страшно пытали в гестапо, но заявления он не писал. Вскоре арестовывают и Зязюлю, Женю, Людмилу, работавшую по заданию подпольщиков у немцев... Вновь камера. Китов говорит, что его тоже жестоко пытали, но он никого н е выдал. Потом ему случайно удалось бежать, и он стал свидетелем ареста Дубовика, вместе с которым вновь арестовали и его... После ареста Зязюли подпольщики под руководством Константина доставляют-таки хлеб партизанам. В операции вновь участвует Иван. Потом он по заданию подполья пытается спасти из гетто, куда привезены гамбургские евреи, крупного ученого Громмера, но немцы хватают их. Громмер гибнет, Иван оказывается в тюрьме. Евреев из гетто немцы топят в реке... В конце концов Китов признается, что, не выдержав пыток, он дал подписку работать на немцев, надеясь потом сбежать, но они использовали его как "подсадную утку"... Подпольщики готовят операцию по освобождению заключенных. Случай позволяет Жене бежать. Ивану помогает дочь Громмера Фреда, которую немцы взяли в тюрьму уборщицей, но при побеге он гибнет. Взрыв, устроенный подпольщиками в тюрьме, открывает путь на свободу многим заключенным.



В.Титова — Людмила, Б.Марков — Егор, ее муж

"Среди показанных в Кишиневе [на VII КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии] картин одна... "Восточный коридор"... была единогласно признана антихудожественным явлением и выведена жюри из произведений, подлежащих обсуждению" (Левшина И. Финальный счет плюс комментарий // СЭ. 1967. № 12. С. 2).

"Аўтары ў чымсьці адышлі ад канонаў, якія існуюць у гэтай тэме. Іх погляд на рэчы — абвостраны, жорсткі, бескампрамісны. Відавочна, што фільм рабілі таленавітыя людзі, — гэта даказвае добрае зрокава-мантажнае вырашэнне, эфектнасць кампазіцыі кадраў і асвятлення... эмацыянальнасць музыкі... Чаму ж фільм выклікае ўсё-такі сур'ёзныя пярэчанні? Чаму ён падае комплекс ідэй і думак, якія нельга прыняць і апраўдаць? Думаецца, прычына гэтага закладзена ў яго драматургіі... Ніколі нашы фільмы пра вайну не былі апалагетыкай жорсткасці ці пасіўнай ахвярнасці, заўсёды яны заклікалі да актыўнага ўсталявання гуманістычнага пачатку ў чалавеку... Свет фільма — нейкае замкнёнае ў сабе кола ідэй і вобразаў, якое амаль не мае сувязей з рэальным жыццём і барацьбой народа ў часы акупацыі. Калі б не дыктарскі тэкст, дзеянне можна было б перанесці ў любую краіну, змяніць час падзей, бо гістарычныя прыкметы адсутнічаюць... Тое, што толькі праглядвала ў асобных сцэнах "Пісьмаў да жывых" — манернасць, вычварнасць, халоднае эстэцтва, — тут выявілася ў поўнай меры... У выніку фільм не выконвае асноўную функцыю ідэйна-эстэтычнага выхавання гледачоў" (Нячай В. Эстэтызацыя жорсткасці // Звязда. 28.II.1968).

"Вся морально-философская проблема [фильма] ограничена риторическими вопросами... Сопоставления контрастны. Контраст нарочит. Контраст эффектно обставлен: острыми мизансценами, резкими жестами, заторможенным действием в кадре. В то время как ждешь анализа проблемы. В том-то и дело, что драматургического материала, жизненных наблюдений, эмоциональных впечатлений авторам едва доставало на непритязательную историю, а сняли они претенциозную "интеллектуальную драму" с непременными и обязательными ее приметами: усложненностью композиции, запутанностью сюжета, "свободным монтажом". Верно, что глубокий анализ внутреннего мира человека может привести к разорванности композиции произведения. Но неверно, будто усложненная форма непременно ведет к глубокому анализу внутреннего мира человека. Это правда, что интеллектуальный фильм бывает трудным фильмом. Но неправда, будто трудная для восприятия картина — непременно интеллектуальна" (Невский А. "Восточный коридор" // ИК. 1968. № 3. С. 51—52).

"...Эти неожиданные, не осмысленные по-настоящему ретроспекции лишь запутывают, мешают восприятию происходящего. Но дело даже не в этой сюжетной неразберихе, которая является прямым следствием пристрастия авторов к "модной" форме. Беда фильма в том, что за его внешней претенциозностью нельзя обнаружить глубины и силы мысли, страстности художественного взгляда на действительность... Рассказ о суровой жизни подполья

становится всего лишь поводом для формальных изысков режиссера, для эффектных операторских съемок... Трудно понять, как не заметили создатели фильма этой вопиющей противоречивости стилистики ленты и ее содержания, не увидели разительного несоответствия своих изысканных приемов строгой драматичности событий... К сожалению, режиссер... не только повторил, но и углубил прежние ошибки... Фильм не приблизит нас к пониманию человека, к раскрытию в нем черт, которые объяснят природу его подвига, его героизма. А ведь ради этого должно было ставиться произведение" (Игнатьева Н. Мнимые эффекты // СЭ. 1968. № 6. С. 5).

"Как будто бы некую простую картину разрезали на много кусков, больших и маленьких, неправильной формы, старательно перемешали, встряхнули — и выложился новый причудливый узор-головоломка. Таков общий композиционный ход, и таково же решение, даже чисто изобразительное, каждого отдельного эпизода... Есть и такие, кого подобная форма не отпугнет, кому она даже будет импонировать своей непримитивностью. Но от одного вопроса нам не уйти, это вопрос о внутренней обязательности именно такой формы, о художественной оправданности той смеси жестокого натурализма и изобразительной изысканности, которая царит на экране... Это эстетизация натурализма. Венцом этой стилистики, ее кульминацией и апофеозом становится сцена уничтожения жителей еврейского гетто. Как и все другие, она поставлена мастерски. Но в еще большей степени, чем от остальных, от этого эпизода остается впечатление внешнего изобразительного щегольства при явном недостатке внутреннего содержания... И наступает момент, когда нагнетенная эмоциональная температура фильма начинает рождать протест. Не потому, что кто-нибудь из нас решится предположить, что "на войне не страшно", — оттого, что есть изначальная и какая-то безжизненная заданность в этой безысходности, в мучительной непосильности стоящих перед человеком задач... Самое печальное, что это не достигает цели. Именно драматизма... картине недостает. Его отсутствие не восполняется ни обилием жестоких кадров убийств и смертей, ни изысканностью формы, ни блеском съемок. Не только начало, но и финал картины... стилизованы под документальность... Вопреки замыслу, он [прием] лишний раз обнаруживает его надуманность. После "Прощай"... "Кто вернется — долюбит"... это еще один фильм о войне, сделанный в соответствии со сводом правил кинематографического "модерна"... где претенциозные стилизации "модерна" вступают в неизбежное противоречие со значительностью вечно живой темы" (Иванова Т. "Модерн" и современный стиль // Сов. кино. 23.III.1968).

"...Создание этой картины — случай поистине уникальный в истории киноискусства республики. Ни до нее, ни после нее в белорусском кино не появлялось произведений, в которых так обнаженно, с такой откровенностью проводились бы концепции, столь чуждые нашему пониманию истории... [Это] ярчайший пример того, куда способна завести слепая, безотчетная погоня за модой не только в формальном отношении, но и в трактовке событий... Отсутствие сюжетных мотивировок проистекало не из-за невольных просчетов, недостатков драматургии, а из-за преднамеренного пренебрежения к логике изложения событий... [Авторов] не покидала наивная убежденность, что... они достаточно вооружены своей осведомленностью в "приливах" и "отливах" современного мирового кинематографа... В картине, посвященной великой борьбе за свободу, почему-то на первый план вышли не мотивы высокой нравственности, чистоты и благородства, а мотивы жестокости, усталого безразличия к тому, во имя чего они [герои фильма] борются. Отдавая предпочтение сценам жестокости и насилия, авторы постоянно пекутся о том, чтобы облечь их в эдакую "красочную обертку"... Примеров эстетического и этического цинизма картина может предложить множество" (ФГВ. С. 28—35).

Библиография: Каплер А. "Тайна" рождения плохих фильмов // ЛГ. 16.VIII.1966; Блейман М. Нет, о вкусах спорят! Броская "красивость" и подлинность чувств на экране // ЛГ. 13.IX.1967; Бондарава Е. Звяраючы з поступам часу // Звязда. 22.X.1968; Иванова Т. "Трудно" — "еще труднее" — "совсем трудно"... // Экран 1969—1970. М., 1970. С. 93—95; ЧВП. С. 77—78.

A film narrative about the struggle of the Belarusian underground against the nazi invaders. REVIEWS: the reason why the film was unacceptable lies in its dramaturgy which fails to affirm people's humaneness but is apologetic about cruelty and passive sacrifices; the authors were carried away by showing the horrors of nazism but they turned out to be inattentive to the people's spiritual world and this accounts for the absence of any successful role; there was hardly enough dramaturgical material for an unassuming story but the authors tried to make a pretentious "intellectual drama"; the film demonstrates a mixture of rigid realism and visual elegance; the aestheticization of naturalism is made in conformity with the rules of the cinematographic "modern" style; the authors intend to show their knowledge of fashionable film devices but the film lacks the truth of history.

ДЕНЬ ПРИЕЗДА — ДЕНЬ ОТЪЕЗДА (ДЗЕНЬ ПРЫЕЗДУ — ДЗЕНЬ АД'ЕЗДУ) (DAY OF ARRIVAL — DAY OF DEPARTURE) — т/в, ч/б, 6 ч., 1580 м.

Др. назв. "Пять путешествий".

Сц. Л.Рутицкий; реж. **Игорь Шишов**; оп. Г.Вдовенков; худ. Б.Кавецкий; комп. Б.Федоров; звукооп. И.Апполонова, К.Бакк; худ. по кост. И.Лагунова; худ.-грим. Л.Хохлова; втор. реж. В.Рыбарев; монт. П.Засухина. В ролях: В.Деранков (Люкшин), П.Панков (Петрусевич), В.Плют (Озерцов), Ю.Кузьменков (Истомин), А.Кожевников (Марков), Ж.Владимирская (Надя); В.Резников, И.Класс, А.Барановский, В.Шрамченко, Б.Владомирский, И.Комаров, Т.Кин-Каминский, Н.Накис.

Телефильм.

Комбайнер Андрей Истомин едет в город по делам. В гостинице он встречается с новыми постояльцами Озерцовым, Люкшиным, Петрусевичем. Утром все отправляются по своим делам. Петрусевич в молодости работал в этом городе инженером-строителем. Сейчас он вышел на пенсию, и ему кажется, что о нем забыли. Люкшин ищет молодую женщину Екатерину Максимову. Но их встреча в троллейбусе, водителем которого она работает, заканчивается неудачно: от волнения нервный, экспансивный Люкшин не может ничего толком сказать. Озерцов в качестве ревизора приезжает к директору фабрики игрушек Маркову и узнает, что отпущенные на ремонт средства израсходованы на опыты по созданию новой пластмассы. Опыты не удались. Директора ожидает наказание. Истомин оформляет документы на выигранный в лотерее "Москвич" и навещает в интернате мальчика Сашу. Катя Максимова получает извещение, что найден ее отец, потерявший дочку в начале войны годовалым ребенком. Она догадывается, что мужчина в троллейбусе был он, и бросается на поиски. Невнимательная администраторша по ошибке сообщает ей, что Люкшин уехал. Катя решает ехать вдогонку. Вечером новые знакомые собираются в гостинице. Озерцов, убедившись, что опыты Маркова не безнадежны, помог ему. Истомин рассказывает, что Саша — сын его друзей, недавно погибших во время шторма в океане, где они работали. Все советуют ему усыно-

вить мальчика. Узнают они и о неприятностях Люкшина. Убедившийся, что он вовсе не забыт, Петрусевич с присущей ему энергией организует "перехват" поезда с Катей на одной из станций. Отец и дочь наконец встречаются.

A TV film about the accidental meeting in a hotel of four different people which develops into a friendly relationship.

ЗАПАДНЯ (ПАСТКА) (THE TRAP) — обычн., ч/б, 3 ч., 823 м, в/э XI.1966 г.

Сц. В.Быков, Л.Мартынюк; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. В.Николаев; худ. Ю.Булычев; звукооп. С.Шухман; втор. реж. Л.Чижевская; худ. рук. В.Ордынский. В ролях: Ю.Кузьменков (Климченко), Д.Нетребин (Орловец), И.Комаров (Шварц-Чернов), Б.Голодушко (особист); Т.Кин-Каминский, В.Поночевный, А.Иванов, П.Апанович, И.Зикрацкий, Л.Бескоровайный.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименной повести белорусского писателя Василя Быкова (1962).

Великая Отечественная война. Зимой рота капитана Орловца штурмует вражескую высоту. Атака захлебывается. Орловец распекает офицеров. Командир первого взвода лейтенант Климченко пытается возражать. Взбешенный Орловец говорит, что его взвод самый худший. Снова атака. Оторвавшись от бойцов в азарте боя, Климченко с ординарцем врываются в немецкую траншею. Ординарец убит, Климченко оглушен и взят в плен. Его допрашивает немецкий офицер Шварц, оказывающийся русским Черновым, уроженцем Москвы, перешедшим на сторону врага. Он говорит, что у Климченко есть шанс остаться в живых, если он выступит по радио с обращением к солдатам прекратить бессмысленные атаки на высоту. Сведения о составе роты взяты из записной книжки, найденной у Климченко. Заговорив для отвода глаз с Черновым, Климченко бросает текст обращения в печь. Но есть другой экземпляр. Чернов вызывает немцев, и они жестоко избивают Климченко. Текст обращения зачитывает сам Чернов. Климченко же, сняв с него сапоги и ремень и поиздевавшись, немцы отпускают. Он идет к своим. Солдаты дают ему валенки и флягу. Орловец приказывает привести себя в порядок и идти во взвод. Климченко снова идет в атаку со своим подразделением.



Д.Нетребин — Орловец, Б.Голодушко — особист

"Молодому режиссеру удалось перенести на экран суровое дыхание быковской прозы, фильм получился мужественным и динамичным. Режиссер скуп в выборе средств, предельно лаконичен, даже аскетичен, но за всем этим — глубокое понимание происходящих событий, умение не только развить и точно передать канву сюжета, но и натолкнуть на мысль, разобраться в глубинном смысле столкновений. Но если говорить об этой работе, как об экранизации, то она во многом проигрывает по сравнению с рассказом, и в первую очередь потому, что не вобрала в себя самые острые и волнующие коллизии" (Поляков С. Перед дорогой на большой экран // ЗЮ. 28.VII.1966).

"["Западня"] не стала значительным явлением... Повторилась старая история: выпрямление характеров и упрощение ситуаций, хотя в этой повести ситуация была типичная для творчества Быкова и чрезвычайно острая... Насколько важна эта ситуация Быкову, свидетельствует развитие ее в "Сотникове": допрос Климченко аналогичен допросу Сотникова предателем Портновым. Мотив двойника существует в "Западне" в двух вариантах: для Климченко Чернов-Шварц — его двойник-антипод, а для бойцов и командира роты Орловца он сам предстает в двух лицах: как бывший командир и как предатель. В сознании бойцов проступает прежний его облик, подсознательно они не верят в измену командира. Диалектичность, сложность "маленькой повести" Быкова, как ее назвал сам автор, в процессе экранизации была упрощена. Психологическая борьба между Климченко... и Черновым-Шварцем... низведена до уровня традиционной для литературы и кинематографа формы допроса, когда все ясно и предрешено с самого начала: герой остается героем, предатель — предателем, а то, что Чернов как бы прокручивает собственную судьбу и ее исход — предательство на чужой жизни и терпит неудачу, — это двойное действие ушло из кинематографического варианта. В экранизации оказалась выхолощенной и сердцевина повести — почти тупиковая психологическая ситуация; ее смысловая многослойность обернулась плакатной простотой и однозначностью. Сам факт второго обращения к прозе писателя был отрадным явлением. Белорусские кинематографисты ориентировались на достижения белорусской литературы..." (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 110—111).

"Калі пра "Трэцюю ракету" пісалі розныя газеты, то наступная экранізацыя Быкава... крытыкай у свой час не была заўважана... У сцэнарыі, напісаным рэжысёрам разам з пісьменнікам, меркавалася трагічная развязка сітуацыі. У працэсе здымак фільма з'явіліся акцэнты, якія дазваляюць уявіць іншы закадравы лёс маладога савецкага афіцэра. Драма чалавека на вайне тым самым некалькі аслаблена ў параўнанні з першаасновай" (КіЛ. С. 85—86).

A film novelette based on the book by the Belarusian writer V.Bykov about a Soviet lieutenant who was taken prisoner in a battle. REVIEWS: the film turned out to be full of fortitude, dynamic, laconic and even ascetic in the choice of artistic means but it is poorer in comparison with the book; for Bykov the situation of the story is extremely important (the traitor is the twin antipode of the protagonist) — the writer will develop it later in *Sotnikov* —however, in the film its multitude of meanings was oversimplified and was presented too straightforwardly.

ИДУ ИСКАТЬ (ІДУ ШУКАЦЬ) (STARS OF CALLING) — обычн., ч/б, 9 ч., 2339 м, в/э 14.XI.1966 г.

Сц. А.Аграновский, М.Анчаров; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. И.Ремишевский, Ю.Цветков; худ. Ю.Альбицкий; комп. Р.Гринблат; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Ю.Фомин; втор. реж. К.Кресницкий; монт. М.Бодренникова, Л.Кузьмич. В ролях: Г.Жженов (Гусаров), Л.Дуров (Ивашев), П.Щербаков (Баканов), В.Емельянов (полковник), Л.Золотухин (Кучумов), Л.Иванов (Богомолов), И.Бразговка (Валя), Л.Маклакова (Аня); А.Гречаный, И.Домбровская, К.Кулаков, И.Комаров, В.Маренков, Л.Малюкова, Б.Новиков, Д.Нетребин, Э.Овчинникова, Е.Тетерин, Т.Федоровский, С.Фесюнов, О.Хроменков.

Киноповесть.

Предвоенные годы. Инженер Андрей Гусаров работает в одном из засекреченных НИИ над созданием космической ракеты. Однако его тему закрывают как нереальную и несвоевременную. Гусаров решает вернуться в Ленинград на завод, где раньше работал. Перед отъездом на вечеринке в честь своего приятеля, одного из героев авиаперелета Павла Баканова, он знакомится с его подругой Аней и молодым ученым Лешей Ивашевым, который восхищается Гусаровым и мечтает с ним работать. Начинается война. Гусарова отзывают с фронта и назначают руководителем работ по созданию ракетной техники. По дороге в тыл, заехав в Ленинград за чертежами, он удочеряет десятилетнюю девочку Валю, оставшуюся сиротой во время блокады, а в Москве встречается с Аней, и они объясняются в любви. Аня уходит на фронт. Гусаров привлекает к работе своих единомышленников: Баканова, Ивашева и других. Вначале их преследуют неудачи: ракеты взрываются на старте. Баканов уходит из ракетного центра. Во время одной из аварий серьезную травму получает Ивашев. Приезжает правительственная комиссия, и ее руководитель во всех неудачах обвиняет Гусарова. Однако Баканов, являющийся членом комиссии, поддерживает его. Заканчивается война. Возвращается с фронта Аня. Проходят годы. Гусаров и его соратники работают над созданием спутника и успешно выводят его на орбиту. Голос Левитана сообщает всему миру о победе советской космонавтики.



Л.Дуров — Ивашев, Г.Жженов — Гусаров

"По строгости режиссерской манеры этот фильм можно назвать чуть ли не аскетичным. Никаких кинофокусов, ни смелых ракурсов, ни резких монтажных стыков... Понимаю авторов... их тема не нуждается в особых рекомендациях и подчеркиваниях... До сих пор мы узнавали о них [создателях советских космических ракет] в основном из произведений документальных. Авторы "Иду искать" предупреждают: фильм не биографический. А значит, это попытка художественного осмысления... Легко догадаться, как сложно быть здесь первооткрывателем, как сложно, не снижая героического пафоса, уйти от расхожих представлений, закрепленных многими "космическими" статьями и очерками. Достоинство фильма... прежде всего в том, что он отвечает на главный вопрос —в чем, собственно, подвиг конструкторов и инженеров... Подвиги рождаются только в борьбе. А борьба предполагает противников... Как раз эта сторона дела не нашла убедительного решения в картине. Несколько перекарикатуренный Кучумов не выходит за рамки почти ГОСТовского "консерватора-бюрократа"... Найти новые краски в этом образе авторы не сумели... "Противники" у героев фильма были и другие, может быть, более серьезные. Надо было победить самих себя, собственные сомнения и разочарования, сомнения и разочарования друзей и соратников, пройти через многочисленные неудачи и срывы... Авторы фильма не предлагают здесь облегченных решений" (Ревич В. Я иду искать // ЛГ. 11.VI.1966).

"Это попытка художественного осмысления темы с позиций сегодняшнего дня... Почерк режиссера бесстрастен и прозаичен. Он словно уверен в том, что такие факты скажут сами за себя... Такая "сторонняя" позиция привела ко многим существенным просчетам... Все основные вопросы, все перипетии борьбы ученого Гусарова с администратором от науки Кучумовым — предопределены уже в начальных главах, и дальнейшее повествование — всего лишь повествование, в нем уже нет ни раздумья, ни сколь-нибудь интересных проблем и мыслей... Стремление к предельной простоте, к документальности во многих случаях (а в этом вина и актеров, и автора сценария) обернулось упрощенностью, схематизмом. И в первую очередь потому, что целые главы фильма не несут в себе заряда мысли, а исполнители тоже не могут выйти из строгих контуров схемы... "Иду искать" — фильм несколько схожий с "Девятью днями одного года" и... "Здравствуй, это я!" В последних двух картинах привлекает не столько сама тема, сколько глубокие, яркие характеры героев, нравственные и этические проблемы, которые они решают, их гуманистический и интеллектуальный кодекс: герои эти физики, но могли бы быть и биологами, и филологами, и медиками... Ведь главным предметом искусства является сам человек, его истинная ценность... А в фильме И.Добролюбова тема затмила собой характеры, герои не выходят за рамки узко специфических "производственных отношений". А о том, каким интересным, умным звучанием мог бы быть наполнен фильм... говорят и отлично снятый эпизод спасения детей и яркий, пронизанный мыслью финал" (Поляков С. Перед дорогой на большой экран // ЗЮ. 28.VII.1966).

"Аўтары... абмежаваліся фіксацыяй чыста знешняй канвы падзей... Гэта, вядома, спрашчае тэму... Адной абаяльнасці Жжонава замала, каб "трымаць" гледачоў на працягу сеанса... На жаль, Гусараў увесь час нязменны і даволі аднастайны. З яго крэда аб аплаце грамадствам сёння будучых патрэб мы знаёмімся яшчэ ў першым раздзеле (размова з бюракратам Кучумавым), і далей развіццё вобраза не пасунулася... Знешне востры канфлікт фільма па сутнасці — замаскіраваная бесканфліктнасць, нягледзячы на ўсе знешнія прыкметы барацьбы... Запамінаюцца, на жаль, сцэны не галоўныя, не "ключавыя" ў сюжэце, а пабочныя, бытавыя, даволі выпадковыя для агульнай тэмы" (Нячай В. Шлюб без кахання // ЛіМ. 4.XI.1966).

"Два берега у этого фильма. Вернее сказать, два берега — у его русла, у того направления, у темы, которой посвя-

щен фильм... Подвиг научного открытия показан по-бытовому, непарадно, с разными житейскими неурядицами, без трибун и красных ковровых дорожек... Всей своей непарадной атмосферой фильм... отталкивается от картин типа “Самые первые”. Но есть и другой берег! Другой берег — для фильмов, стремящихся рассказать о подвиге научного открытия. Это лента Михаила Ромма “Девять дней одного года”... И здесь надо сказать, что если фильм “Иду искать” весьма далек от берега, представленного “Самыми первыми”, то и от другого берега, означенного фильмом Ромма, картина... тоже весьма далека. Потому что неореалистическая “упаковка”... фильма, хотя и современна, и модна, но, увы, ее недостаточно, чтобы ответить на вопрос: а как же это было?.. Авторы фильма... стремятся уверить нас, пожалуй, в одном: что Гусаров — в общем самый простой, обычный человек, разве что более упорный в достижении своей цели. Но, право же, самые простые, обычные люди не строят ракет. Их строят самые простые, обычные люди... плюс еще что-то. “Что-то” самое непростое, самое необычное. Вот это “плюс еще что-то”, вероятно, и делает человека тем, что мы называем личностью... Г.Жженов играет, как сейчас принято говорить, в очень современной сдержанной манере. Но сдерживать-то нечего!.. Приходится сдержанно играть пустоту... В фильме все люди простые... и жизнь у них простая, хотя и драматичная. Но драматизм этот самого что ни на есть внешнего характера... Правдоподобием частностей в фильме пытаются возместить отсутствие целого. Создатели картины словно не доверяют ими же избранной теме, и их “попадания” рассеяны. А цель остается в стороне” (Есина В. Меж двух берегов // Сов. кино. 19.XI.1966).

“Проблемы ракетостроения... популярно не объяснишь, трудовой процесс на экране так просто не покажешь, и кинематографиста, который идет по линии внешней экзотики, ждет неизбежное поражение. Создатели фильма... выбрали другой путь. Они не пытаются приобщить нас к существу научного поиска, давая о нем лишь самое общее представление. Их интересует скорее столкновение людей, принципов — твердости и слабости, верности и трусости. Должно быть, это правильное решение. Но фильм... напоминает конспект... Главный его герой... на протяжении всего действия с кем-то борется за свою идею... Актер... поставлен в довольно трудное положение. Сценарий должен был противопоставить Гусарову реального героя, а такого нет. И сам Гусаров постепенно теряет живые, жизненные черты, превращаясь в какую-то абстрактную фигуру “физика-страдальца”... Создатели картины... не продвинулись дальше таких произведений, как “Иду на грозу” или “Здравствуй, это я”, не говоря уже о “Девяти днях одного года” (Хлоплянкина Т. Проблема “не первого” фильма // СК. 13.XII.1966).

“Хотя сценарий был отнюдь не безупречен, я согласился сниматься, потому что характер человека непримиримого для меня всегда привлекателен. Согласился, надеясь, что недостатки будут устранены в процессе съемок. Но фильм создавался очень трудно, в жестоких спорах с режиссером, который хотел быть искренним —и боялся собственной тени. Мне хотелось создать характер человека настойчивого, темпераментного, неистового даже. Но не получилось. Гусаров чересчур зол, хмур, неулыбчив. А ведь было за что зацепиться... Но долгая практика убедила меня, что в споре между актером и режиссером победа остается за режиссером” (Жженов Г. “...Если бы мог — я работал бы еще больше...” // ИК. 1969. № 9. С. 79—85).

Библиография: ИБК. Т. 2. С. 139—141.

A film narrative about the fate of an engineer, one of the inventors of the space rocket. One of the first films of the famous Belarusian film director I.Dobrolubov. REVIEWS: the aspiration to simplicity and documentarianism led to oversimplification: the film is too emotionless and prosaic, all the conflicts are predetermined from the start; the deed of a scientific discovery is not glamorized but this “neorealist” cover alone is not enough, and this results in the external nature of the dramatic conflict; the film is secondary to such movies as *Nine Days of One Year* and *Hello, that's me!*

САША-САШЕНЬКА (САША-САШАЧКА) (SASHA-SASHENKA) — обычн., цв., 7 ч., 1951 м, в/э 26.VI.1967 г.

Сц. Л.Вакуловская; реж. **Виталий Четвериков**; оп. И.Ремишевский; худ. В.Дементьев; комп. Е.Глебов; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. Л.Чижевская; монт. Г.Курнева. В ролях: Н.Селезнева (Саша), Л.Прыгунов (Костя), Ю.Медведев (Птахин), Н.Шацкая (Ромашина), Л.Виноградов (Дима), А.Дубровина (Зина), Н.Козловская (жена Птахина), Т.Муженко (Катя); И.Гаркуша, Э.Геллер, А.Гейкинс, Л.Дуброва, П.Пекур, И.Лазариди, Е.Полосин, Д.Орлов, Р.Филиппов, В.Шрамченко.

Кинокомедия.

Маляр Саша Крылова — отзывчивая, энергичная девушка, но большая фантазерка. Случайно познакомившись с понравившимся ей молодым человеком Костей, она выдает себя за актрису и соглашается выступить на заводе, где он работает. Между тем настоящая актриса Ромашина в качестве депутата горсовета приезжает на строительство яслей, где работают Саша и две ее подружки. Выясняется, что сдача яслей задерживается, потому что бригадир Птахин часть рабочих перебросил на строительство дома, где ему выделена квартира. Саша подсказывает родителям малышей, как проучить Птахина. Они занимают его квартиру под ясли. Когда Птахин с семьей и вещами приезжает к дому, толпа родителей не пропускает его. Неожиданно Птахин начинает говорить стихами и вести себя так странно, что его забирают в больницу. Но здесь Птахина разоблачают как симулянта, который, почувствовав опасность наказания, пытается изобразить психическое расстройство, причем не в первый раз. У Саши возникают проблемы в отношениях с Костей. Он случайно узнает, что она маляр. Саша же продолжает выдавать себя за артистку, но, чтобы не сорвать концерт, пытается уговорить настоящую



Л.Прыгунов — Костя, Н.Селезнева — Саша

Ромашину выступить. Та занята, и Саше приходится сказаться больной. Придя ее навещать, Костя окончательно убеждается, что Саша его обманывала, и влюбленные ссорятся. Саша как-то сказала подружкам, что прыгает с парашютом, и ей приходится сделать вид, что она участвует в соревнованиях. Взяв чей-то парашют, она садится в самолет и здесь встречается с Костей, который действительно является спортсменом-парашютистом. Они мирятся, и чтобы доказать Косте, что она способна на что-то серьезное, Саша прыгает с парашютом, Костя за ней, и они приземляются на пляже, где в очередной раз сменивший место работы Птахин работает массовиком-затейником.

"Музыка, напісаная... у сучасным стылі, на дзіва ўдалась, знітоўвае разрозненыя фрагменты фільма ў цэласна-эмацыянальны вянок гукаў, стварае займальнасць і ўзнёслую ўрачыстасць, якая ўзмацняецца яшчэ... рознакаляроваю шматфарбнасцю экрана, віртуозным майстэрствам апаратара, бездакорнай ігрой Юрыя Мядзведзева і Наталлі Селязнёвай, ды і іншых акцёраў... І вось сцэнарый. На думку аўтараў, ён праблемны і надзённы, з мноствам наўмысных адхіленняў, каб як мага паўней і каларытней раскрыць вобразы герояў фільма; на думку ж гледача, гэта — слабы... пазбаўлены глыбокага сацыяльнага гучання і нацыянальнага каларыту твор, якому ў дадатак да ўсяго яшчэ нестае ні грамадзянскага роздуму, ні сюжэтнай завершанасці" (Масарэнка А. Сузіральнасць без роздуму // ЧЗ. 16.VII.1967).

"Возможно, не бог весть какая новая мысль положена в основу сценария. И не бог весть какие новые ситуации. Но было в этом сценарии нечто такое, что вызывало живую симпатию. Это — сама Сашка, лукавая и простодушная, душевная, по-своему талантливая, так непросто постигающая мир. "Тема рабочей гордости, достоинства трудового человека решается автором по-настоящему комедийно, не теряя при этом всей своей значимости. Сценарий поэтичен, чист и светел, отличается хорошим комедийным диалогом", — так было записано в заключении сценарно-редакционной коллегии... Ничего из того, что привлекало в сценарии, в фильме нет... Нет на экране милой, задорной, простодушной сельской девчонки Сашки — есть самоуверенная красотка в модной кофточке и с плохим характером, живущая... в бутафорски красивой квартире. И главное, нет работы, той самой работы, которая в конечном итоге становится главным в Сашкиной жизни. Новой Саше не до нее, она занята устройством своей личной жизни. Зато есть в фильме архисовременный бассейн, по которому героиня разгуливает в архимодном купальнике, зато она небрежно и с достоинством носит длинное декольтированное вечернее платье и мило танцует твист. Зато целуется со своим возлюбленным не в банальном скверике, а под облаками, в спортивном самолете, куда она пробралась, предварительно украв чей-то парашют (цель оправдывает средства!)... Зато на каждом перекрестке "синтезированно современного" киногорода, в котором происходит действие, синтезированно современные юноши исполняют песни, конечно же, под гитару. Есть здесь и... опереточно-прямолинейный прохвост-прораб, который в критические для своей карьеры моменты, подобно Васисуалию Лоханкину, начинает говорить шестистопным ямбом. Нет лишь одного — правды жизни... Больше года работал автор, пытаясь втиснуть ворох разномастных, зачастую несовместимых пожеланий членов сценарно-редакционной коллегии в прокрустово ложе сценария... Автору посоветовали привлечь в помощь себе опытного сценариста... За две недели он камня на камне не оставил от бедной "Сашеньки". Теперь Саша не металась и не страдала. Ее не "заносило" в фантазиях. Она просто врала — нагло и расчетливо... "Меня не удовлетворяет мысль, что каждый на своем месте нужен, — заявляет режиссер на очередном обсуждении. — Интонация Вакуловской для меня неприемлема. Мы думаем об элементах ревю"... В этой "борьбе" не было победителей. Не было и быть не могло, потому что настоящее произведение киноискусства — результат не "войны" режиссера со сценаристом, а их взаимодействия, взаимопонимания... К сожалению, судьба "Сашеньки" — вовсе не так уж исключительна" (Могила О. История в общем-то обычная... // Труд. 6.VIII.1967).

"Авторы строят сюжет на цепи из Сашиных выдумок... И закрадывается мысль: а может быть, эта Сашенька совсем не такая уж милая, как кажется авторам, а просто ленивая девчонка, к тому же и врунишка?.. Надо полагать, авторы сами ощущали легковесность характера героини и пугающую пустоту сценария. К сожалению, попытки восполнить это иными средствами оказались тщетными. Песенки речитативного плана, исполняемые к месту и не к месту, однообразны и монотонны... В итоге... пример обидной неудачи в столь еще редкой у нас области, как комедия на современную тему" (СК. 12.VIII.1967).

"...Хотя драматургия "Саши-Сашеньки" построена на конфликте, сам этот конфликт бесконечно мелок, он не возвышается над уровнем недоразумения. Ибо только по недоразумению Птахин, на лице которого написан полный идиотизм, может занимать хоть какую-то мало-мальски ответственную должность. И хотя существует внешнее подобие логической последовательности между звеньями этого рассказа, это все же не более чем видимость. Ибо почти каждую сцену и каждого героя (за исключением самой Сашеньки — иначе придется менять название фильма) без ущерба для смысла и для зрителя можно изъять из повествования. Современность в "Саше-Сашеньке" существует как некий декоративный антураж... Пожалуй, такой результат будет неизбежен всегда, когда из сюжета для "Фитиля" будут изготовлять большую комедию" (Липков А. Прогулка туда-сюда // МК. 17.VIII.1967).

"Создатели фильма буквально изнемогают от желания насмешить зрителя. Но зритель не смеется... Что же, еще одна плохая кинокомедия? Несомненно. Если бы в какой-то мере этот фильм не спасал образ искренней и веселой героини. Этому достаточно традиционному характеру девчонки-сорванца актриса Н.Селезнева придает женственность, грациозность, некоторое даже обаяние. Перед нами —милое юное существо, переполненное энергией, любопытством. Большего, к сожалению, актриса не в силах извлечь из узких рамок, в которые поставил ее сценарий... Картина смотрится легко, но также легко и забывается (Бочкарева И. Легко и... бездумно // Сов. кино. 26.VIII.1967).

"Полтора часа ярчайшего цвета, и... ничего не сказано... Но, быть может, тем не менее все происходящее на экране — смешно? Эксцентрическая комедия без мысли... Слезы навертываются на глаза, когда глядишь, как обаятельная актриса Н.Селезнева, прелестно сыгравшая роль студентки в "Операции "Ы", мучительно пытается выкарабкаться из зыбучих песков бессмыслицы, но — увы! — увязает с каждым шагом все глубже... Картина знаменует собой торжество своеобразнейшего "поиска", построенного на утрате причинно-следственных связей" (Всеволодов А. Очень, очень... несмешно // ЛГ. 27.IX.1967).

"Почему именно здесь, в комедийных лентах, так часто встречаем мы умственных недомерков?.. Не нами было замечено, что в истинной комедии существо даже самого нелепого, смехотворного героя пронизывает мысль — мысль автора, актера, создающего образ... Но бывают, увы, другие — глупые от... так называемого творческого рождения... Авторы подобных произведений, кажется, забывают о том, что и в их картинах должна просвечиваться какая-то мерка человеческой личности. Ведь не могут же все подряд быть глупцами, бессмысленными людьми?.. Сашенька —

13 Зак. 1120

недоросль... (в этой роли буквально страдает способная актриса Н.Селезнева) произвольно представлена автором, как некое грозовое облако, проносящееся над бездельниками и рвачами. Не беда, что сама она не производит ни малейшего впечатления трудолюбивой девочки. Не беда, что единственный рвач и бездельник показан настолько несуразным, нежизненным... что не таит в себе ни малейшей реальной опасности для общества... Ведь фильм, "обличая", на деле с завидным малярским искусством замазывает недостатки, превращает борьбу с дурным в кисло-сладкую оперетту" (Зоркий А. Об инфантилизме, Саше-Сашеньке, Жене и Женечке... // МК. 20.XII.1967).

Библиография: ИБК. Т. 2. С. 79.

A comedy about a young energetic and responsive girl who is full of fantasies. Directed by V.Chetverikov, a famous film director of the 1960s generation. REVIEWS: the music is good; the photography is expressive; however, the dramaturgical foundation of the film is very weak; in comparison with the original story the character of the heroine changed for the worse: instead of an open-hearted rural girl we can see a self-assured beauty who is just a liar and not a person full of fantasies; to some extent the actress "saves" the character.

ЧУЖОЕ ИМЯ (ЧУЖОЕ IМЯ) (UNDER AN ASSUMED NAME) — обычн., ч/б, 9 ч., 2400 м, в/э 20.VI.1966 г.

Сц. М.Блейман, А.Ваксер, М.Баран; реж. **Иосиф Шульман**; оп. О.Авдеев; худ. В.Белоусов; комп. Г.Вагнер; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Л.Хохлов; втор. реж. Н.Савва; монт. С.Ефимова. В ролях: Ю.Саранцев (Дробеня), Е.Ташков (Глебов), В.Балашов (Тюрин), К.Лучко (Ольга), П.Панков (Буткевич), А.Сафонов (Ильин), А.Дубровина (Катя), А.Масюлис (офицер СС); П.Кормунин, Е.Максимова, П.Молчанов, Н.Самсонова, Б.Владомирский, Р.Филиппов, В.Карасев, К.Пельтцер, С.Калинин, Р.Павлова.

Психологический детектив.

В придорожном кафе встречаются учительница Ольга и Буткевич, руководитель автоколонны. Они не виделись 24 года — с начала войны — и теперь живут в соседних небольших городках. В разговоре выясняется, что в автоколонне работает человек с фамилией первого мужа Ольги — Ильина, которого она считает погибшим. Совпадают и факты биографии. Однако при личной встрече Ольга не узнает его. Буткевич рассказывает о случившемся своему приятелю — прокурору Глебову. На очной ставке лже-Ильина с Ольгой он признается, что был вместе с настоящим Ильиным в гестаповском застенке, но всю правду не говорит. Его отпускают, забрав паспорт, дают время подумать. Лже-Ильин исчезает. Выясняется, что фамилия этого человека Дробеня, и перед войной он был осужден за мелкую кражу. Дробеня же в это время разыскивает людей, с которыми сталкивался во время войны. Постепенно раскрывается тайна. Встреча в немецком застенке со своим сверстником и земляком Ильиным, его мужество и доверие изменили судьбу Дробени. Он совершил подвиг, добыв вместо погибшего Ильина в немецкой комендатуре план карательной операции и передав его подпольщикам. Поскольку собственное его имя было запятнано, Дробеня взял себе имя Ильина и честно прожил с ним последующую жизнь.



В.Балашов — Тюрин, Е.Ташков — Глебов, К.Лучко — Ольга, Ю.Саранцев — Дробеня

"Тема, достойная трагедии или высокой комедии. Ее мы видели однажды в картине Р.Росселлини "Генерал Делла Ровере" с талантливым Де Сика в заглавной роли. Сыграй... Ю.Саранцев столь же глубоко и психологически тонко историю духовного перерождения Сергея Дробени, и в фильме... зазвучала бы большая гуманная мысль о безграничных возможностях возрождения человеческого духа. Но... Дробеня как появился перед нами пройдошливым, суматошным парнем, сумевшим и при немцах "приспособиться" к жизни, таким, по существу, и остался. Хотя режиссер бросил на помощь артисту солидную кинотехнику... и музыку. Она должна отметить миг просветления Дробени... Слишком прямолинейно, чисто внешне решены эти эпизоды в фильме. Не увидели мы историю духовного выпрямления, возмужания человека. Все свелось к демонстрации шаблонных детективных ситуаций... Авторов фильма, видимо, интересовало не только прошлое... Человек, совершив подвиг, 25 лет молчит о нем. Не из скромности, а из страха, что ему не поверят. Свидетелей ведь не осталось. Что же питает страх этого человека сегодня? Что чувствует он, нося в себя тайну? Тема, толкающая серьезного художника на большие социальные размышления, глубокое психологическое исследование. Но авторы сценария обходят ее... Значительную часть фильма... составляют перипетии... расследования. Однако и здесь сценаристы предпочли избрать избитую дорожку, взяли двух юристов — "консерватора" и "прогрессиста"... Конфликта между Глебовым и Тюриным по существу нет... Только мелькнув, пронеслись в этом фильме большие темы, острые проблемы, сложные человеческие судьбы... Очень жаль, что в "Чужом имени" оказалось так много чужого" (Манаева Д. Если бы не сглаживать конфликтов // СБ. 3.VII.1966).

"На "Беларусьфільме", бадай, яшчэ не было карціны, дзе незвычайнасць, заблытанасць сітуацыі, наяўнасць "тайны", якая раскрываецца ў фінальных кадрах, складалі б аснову сюжэта. Не было фільма з такімі выразнымі адзнакамі дэтэктыву... Напружанае чаканне канца падзей, разгадка сапраўднай падаплекі паводзін героя — асноўнае, што трымае ўвагу гледача... Тым больш, што гаворка ідзе пра мінулую вайну, пра мужнасць невядомых герояў. Тэма гэтая асабліва блізкая нам... Але... які б ні быў жанр твора, абраны аўтарамі, праўда акалічнасцей, логіка развіцця характараў застаюцца абавязковай яго ўмовай. Парушэнне гэтай умовы жорстка помсціць — падрывае веру гледача ў тое, што адбываецца на экране. Фільм у гэтым сэнсе мае нямала

слабых мясцін. Адчуваюцца перш за ўсё сур'ёзныя пралікі драматургіі... Сюжэт пушчаны па загадзя пракладзеных сцэнарыстамі рэйках і развіваецца наперакор элементарнай жыццёвай логіцы. Бо калі б аўтары не пагарджалі ёю, гісторыя, расказаная ў карціне, мела б усе шанцы добра завяршыцца недзе ў трэцяй-чацвёртай частцы... Дзёрзкі подзвіг Драбені... вырашаны... гранічна наіўна, у плане трэцеразрадных баевікоў... Зразумела, прымаючы пад увагу жанравыя асаблівасці твора, нельга падыходзіць да яго, скажам, з меркамі псіхалагічнай драмы. Аднак гэтая акалічнасць зусім не выключае жыццёвай праўдзівасці характару... Вонкавыя і ўнутраныя дадзеныя Ю.Саранцава не вельмі стасуюцца з тым вобразам, які выпісаны ў сцэнарыі. У самых адказных сцэнах перараджэння героя акцёру яўна не хапае ўнутранай сабранасці, напоўненасці. Назіраючы за яго ігрою, цяжка месцамі пазбавіцца адчування фальшу, няшчырасці... Асобныя вартасці, асобныя ўдачы... не робяць рашучага ўплыву на ўражанне ад фільма ў цэлым" (Красінскі А. Лабірынты дэтэктыўнай гульні // ЛіМ. 15.VII.1966).

"Сітуацыя, якая лягла ў аснову карціны, надумана ад пачатку да канца... Фільм не ўдаўся. У ім няма роздуму аб тым, як неабходна, каб чалавеку верылі, каб тактоўна і беражліва адносіліся да яго. Фільм не хвалюе, не прымушае задумацца, а калі так, то гэта не твор мастацтва. І хоць пастаноўшчыкі фільма сцвярджалі, што яны не хацелі абмяжоўвацца дэтэктыўнай гісторыяй, іменна яна выступае на першым плане" (Святлова Н. Калі падводзіць дэтэктыў // ЧЗ. 24.VII.1966).

"...Разорванность действия, многозначительная недосказанность, кадры-метафоры и кадры-символы. Поиски Антониони и Бергмана не прошли незамеченными. Принцип "все, как в лучших домах" соблюдается неукоснительно. Пусть приемы заимствованы чисто формально, назначение их не понятно, не усвоено, однако —"уровень современного кинематографа"... Кажется, просто нормального профессионализма, умелого следования сюжетной канве было бы достаточно для того, чтобы картина получилась полезной и не лишенной интереса. Однако пристрастие к моде владело режиссером безраздельно... А там, где рассеивается туман многозначительных недосказанностей, открываются штампы такой затертости и расхожести, что только руками можно развести" (Щербаков К. Снова о детективах // Экран 1966—1967. С. 176).

Библиография: Ларин А. "Чужое имя" // СГ. 26.VII.1966; ИБК. Т. 2. С. 79—81; Аб Е. Лицо и лица: Альгимантас Масюлис и его роли // ИК. 1978. № 3. С. 83.

A psychological detective about a man who lives under the name of a dead underground hero. REVIEWS: the theme of the resurrection of human spirit is worthy of a tragedy or high comedy but is dealt with too straightforwardly; the film uses hackeneyed cliches of a detective, the serious problem of fear is neglected; the first Belarusian film with clear signs of a detective; the artistic devices borrowed from Antonioni and Bergman are used quite formally.

Я РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА (Я РОДАМ З ДЗЯЦІНСТВА) (I COME FROM CHILDHOOD)

— обычн., ч/б, 10 ч., 2554 м, в/э 27.XII.1966 г.

Сц. Г.Шпаликов; реж. **Виктор Туров**; оп. А.Княжинский; худ. Е.Ганкин; комп. Г.Глебов; песни В.Высоцкого; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. Л.Фадеева; монт. Е.Аксененко. В ролях: В.Колодкин (Женя), Н.Ургант (Люся, его мать), Е.Ташков (Федор, его отец), В.Зубарев (Игорь), Г.Супрунова (Зина, его мать), С.Турова (Надя), Т.Овчинко (Лена), Э.Довнар (Юра), В.Высоцкий (Володя), Б.Руднев (слепой лейтенант), Е.Уварова (учительница немецкого языка), Р.Гладунко (соседка Зины), А.Олейникова (Вера), В.Белокуров (учитель пения), П.Кормунин (директор школы), Б.Сивицкий (капитан-сапер).

Лирическая киноповесть.

Дипломы В.Турову за лучшую режиссерскую работу и Н.Ургант за лучшее исполнение женской роли на VII КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Кишинев, 1967).

Апрель 1945 года в одном из белорусских городов. Налаживается разоренная войной жизнь. В полуразрушенном школьном здании дети на уроке пения поют "Враги сожгли родную хату". А на уроке немецкого один из учеников — Игорь, побывавший в оккупации, отказывается учить язык врага. На побывку приезжает отец другого подростка — Жени. Несколько счастливых часов проводит он с семьей, а утром уезжает в Москву за новым назначением. С очередным поездом из Польши возвращается угнанная немцами сестра Игоря — Надя. Она хочет продолжить учебу в школе, откуда ее забрали из восьмого класса. Директор обещает взять ее. А Игорь теперь может уехать в Минск, в ремесленное училище: мать будет не одна. В одну из весенних ночей, когда ребята смотрят "Чапаева", в город приходит известие о победе. А в один из первых мирных дней в семью Жени приходит похоронка. Мать в отчаянии. Возвращается домой их сосед Володя. Опять сидит семья за столом, как во время приезда отца, опять звучит патефон с любимой пластинкой, но отца уже нет. Игорь уезжает в Минск. Ранним утром Женя идет проводить его на поезд. Они по-взрослому прощаются и договариваются писать друг другу. Звучат из репродуктора на железнодорожной станции утренние новости: о генералиссимусе Сталине, об американской атомной бомбе... В это время, как говорит закадровый голос от автора в начале фильма, в жизнь вступало поколение, в детстве которого была война.



Н.Ургант — Люся, В.Высоцкий — Володя, Т.Овчинко — Лена, В.Колодкин — Женя

"Война и дети! Прерванное, несостоявшееся детство... Шпаликов и Туров ищут в далеком прошлом истоки характера поколения, к которому принадлежат сами... Но, к сожалению, в своих воспоминаниях авторы картины целиком доверяются лишь памяти... В этом-то и беда... Вспоминается предыдущая картина Г.Шпаликова-сцена-

риста — "Я шагаю по Москве". Этот фильм населяют тоже очень молодые, только вступающие в жизнь люди. Здесь было понимание характеров, угадывалась перспектива развития их. Фильм "Я родом из детства" внутренне статичен, у его героев такой перспективы нет" (Сенчакова Г. Мысль остается за кадром // Моск. правда. 20.XI.1966).

"Мы ведаем ужо мастацкую манеру Шпалікава і Турава. Ідучы на іх фільмы, мы не чакаем складаных сюжэтных пабудоў, рэзка вылепленых характараў, прамых драматычных сутыкненняў. Ім бліжэй лірызм інтанацыі, яны схільны да падтэксту, да сучаснасці бачання і трактоўкі. Што ж, і такая манера дае магчымасць вырашыць сур'ёзную тэму. І спачатку мы з увагай сочым за нетаропкім разгортваннем дзеяння... Чаму ж заціхае ў нас струна памяці, узнікае пачуццё незадаволенасці?.. Мы чакаем... калі раскрыюць аўтары свой глыбінны погляд на час, на пакаленне, на герояў. Чакаем... і, не дачакаўшыся, расстаемся з трыма сябрамі... Недахопы фільма... закладзены былі ў сцэнарыі. У фільме толькі больш відавочнымі сталі ўяўная значнасць дыялогаў, эскізнасць характараў, павярхоўнасць у адлюстраванні ваеннага жыцця... Фільм... не аднясеш да ліку тых рамесніцкіх твораў, дзе ўсё падначалена беднай схеме ці бяздумна нанізана на ражон выпадковай думкі. Аўтары не хочуць гаварыць прама, яны пазбягаюць паказу аголенай драмы; там, дзе іншы высвеціў бы думку ці пачуцце яркім промнем, яны кідаюць тонкі, кволы блік... Вось тут і падпільноўвае іх небяспека. Патрэбна вялікае майстэрства і мастацкая сталасць думкі, каб знайсці менавіта той блік, які выразна і дакладна пакажа характар ці з'яву... Адмаўляючы занадта абагулены погляд на героя, на падзеі, які бытаваў раней у нашым мастацтве і часам яшчэ сустракаецца і цяпер, — аўтары ўпадаюць у іншую крайнасць. Яны нібы імкнуцца разгледзець жыццё ў мікраскоп, які вельмі малое, неістотнае павялічвае ў шмат разоў" (Мілова Э. Побач з галоўным // ЛіМ. 2.XII.1966).

"...Кончилась война и прошло детство. Связь этих двух находящихся в разных системах отсчета понятий, вех не раз становилась предметом искусства, в том числе и кинематографа. Но художники по преимуществу обращали внимание либо на скрупулезный анализ обстоятельств, сформировавших молодого героя, либо на поэтическую метафору, заключенную в сопоставлении: весна мира — цветение молодости. Шпаликов и Туров избрали третий путь: отказавшись от прозы и поэзии в их чистом виде, они решили создать некий сплав — лирический дневник минувшего детства, в котором события, впечатления, мысли оставлены в присущей им внешней нестройности и случайности... Фильм, непременно требующий от зрителя сопереживания, приглашающий его вернуться к прошедшему, взбудоражить собственную память" (Вартанов А. Шаг в сторону // ИК. 1966. № 12. С. 11—14).

"У фільме найбольш цікавымі аказаліся прадстаўнікі старэйшага пакалення... Галоўныя ж персанажы — Ігар і Жэнька... у жыцці толькі сузіральнікі... Час і падзеі, сведкамі якіх яны з'яўляюцца, у сваю чаргу, па сутнасці не аказваюць уплыву на іх фарміраванне. А гэта адбываецца перш за ўсё таму, што героі пазбаўлены цікавых, своеасаблівых характараў... Падзеі ў жыцці краіны на апошнім годзе вайны... разглядаюцца ўсяго толькі як эпізоды біяграфіі герояў, як фон іх існавання, а не як умовы іх жыцця... Адкідваючы традыцыйную драматургічную канструкцыю, якая звычайна звязана з напружанасцю дзеяння, аўтары карціны павінны былі замяніць яе вастрынёй, навізной сваіх назіранняў... Усё гэта тым больш крыўдна, што ў фільме ёсць асобныя эпізоды, у якіх аўтары ўзнімаюцца да яркіх мастацкіх абагульненняў. Дастаткова хоць бы ўспомніць эпізод, калі жыхары гарадка разам з салдатамі... глядзяць "Чапаева"... Метад кантрастнага супастаўлення В.Тураў неадназова і ўдала выкарыстоўвае ў сваёй карціне для ўзмацнення яе эмацыянальнага ўздзеяння" (Смаль В. Падыходзячы строга // Звязда. 7.I.1967).

"...По-настоящему волнующих моментов в ленте много... Но — вот беда! — чем дальше от эпицентра эмоционального взрыва, прозвучавшего в самом начале фильма, тем драматизм событий проявляет себя глуше, спадает ритм повествования... Время и люди в фильме заявлены с должной реальностью, а вот контрапунктная связь между ними отсутствует. И голоса радиодикторов, сообщающих в "Последних известиях" тревожные новости мира, наложенные на кадры, где один из юных героев отправляется в товарняке в... отрочество, — лишь слабый намек на такую связь... Хороший ли фильм, плохой? Пожалуй, я скорее отнес бы его к разряду "талантливых неудач" (Трошин А. Я родом из детства // УГ. 19.I.1967).

"Фильм... задуман не как бесстрастная летопись стороннего наблюдателя-историка, а как лирическая, взволнованная исповедь, в которой впечатления от увиденного перемешали боль и горечь с радостью и надеждой... Режиссер зачастую находит точные, зримые детали и приметы, которые, складываясь воедино, верно передают атмосферу тех дней... Одни затронули нас до глубины души, а другие показались лишними, ненужными, порою уже увиденными в других кинолентах... Режиссер, увлекаясь сценами чисто бытового плана, мелочами, незначительными подробностями, перенасыщая фильм к месту и не к месту музыкой, песнями, упускает из поля зрения судьбы подростков. Но ведь именно они должны были стать главными героями фильма" (Подберезский Г. О времени и о себе // СГ. 22.I.1967).

"...Пожалуй, впервые к... [этому времени] обращаются те, для кого конец войны был началом их сознательной жизни, одним из самых сильных и самых значительных воспоминаний детства... Фильм как-то сразу подкупает подлинностью атмосферы, этим своим особенным — немного сумрачным и немного тревожным, как бывает всегда при ожидании перемен, колоритом. Он тоже поначалу настраивает на ожидание. Но ожидания не сбываются. Казалось бы, в картине есть все, чтобы образ... весны сорок пятого года предстал перед нами во всей своей сложности и неповторимости... И в то же самое время мир этот — совершенно разорван. Он распался на реплики, на детали, на случайности. Казалось бы, все есть, чтобы выстроить здание. Недостает самого главного — каркаса, который связал бы воедино различные строительные детали... Герои в этом фильме почти не разговаривают. Они лишь перебрасываются репликами. Они не совершают никаких поступков. Они только реагируют на то, что видят рядом с собой. Фильм полон длинных проездов, проходов и панорам... Быть может, в этой созерцательности, возведенной в высший принцип, был свой резон? Да, наверное, был. Авторы просто вспоминают, не стремясь выстроить свои воспоминания в некую систему. Право вспоминать есть у каждого. Однако не каждый имеет право сказать миллиону зрителей или читателей: "я помню". Это можно делать только тогда, когда твое "я помню" одушевлено каким-то сильным переживанием, яркой мыслью, чьей-то сложной и неповторимой судьбой. В противном случае настроение угасает, едва родившись... Можете ли вы представить себе "Балладу о солдате" со всей ее широкой панорамой военных дорог, разлук и встреч, но без Алеши Скворцова? Нет. Картина сразу потеряет смысл. Однако, возразят нам, разве обязательно в фильме должен быть главный герой? Необязательно. Мы знаем кинопроизведения, в которых почти все действующие лица являются по сути дела эпизодическими персонажами. Но эти эпизодические персонажи живут, думают, действуют, а не просто наблюдают или являются объектом чужих торопливых наблюдений. Фильм же "Я родом из детства" почти не движется, он лишь панорамирует по чьим-то лицам, по чьим-то судьбам, по деталям непостроенного здания. Если бы лейтенант, и мать Жени, и ее сосед Володя, вернувшийся с войны, мог-

ли бы стать яркими характерами, если б камера так не торопилась дальше, так не гналась бы за новыми впечатлениями, не успев как следует поразмыслить над старыми. Только в самом конце картины ее герои совершают свои первые конкретные деяния: один дает другому по физиономии. Ссора принципиальная: Игорь и Женька разошлись во мнениях, стоит ли бессмысленно рисковать жизнью... И мы с удивлением замечаем: мальчишки-то, наверное, очень разные! И буквально за пять минут до конца ребята впервые друг с другом поговорили — не перебросились репликами по поводу одного, другого, третьего, а поговорили о себе, и ничто не прерывало их интересный диалог, пока не появилась надпись "конец"... А мы только-только начали думать о том, что время-то в сущности было очень сложное и пути из него начинались совсем-совсем разные, и рассказать об этом можно было очень интересно, если авторы фильма (особенно это касается Г.Шпаликова) дали бы себе труд немного заглянуть вглубь, прервав свой стремительный бег по поверхности" (Хлоплянкина Т. Сплошная панорама // МК. 3.II.1967).

"...Глядя на экран, дивишься точности наблюдений, но не больше. У зрителя не возникает сочувствия героям картины... Авторы фильма только описывают жизнь, но не познают ее. Они хотят сообщить зрителю свои наблюдения... а не их результаты... Но замысла, того замысла, который формирует в искусстве целостный образ действительности... нет. Когда В.Туров экранизировал "Через кладбище"... замысел писателя вел режиссера, и режиссерская наблюдательность и умение были, так сказать, приложены к делу... Когда смотришь "Я родом из детства", возникает впечатление, что режиссер... снимал эпизоды, не заботясь о том, какова цель этих эпизодов... Получились этюды, которые режиссер научился снимать еще во ВГИКе, но снять целостную, единую по замыслу картину он не сумел" (Блейман М. Талантам — мысли глубину // СК. 23.II.1967).

"[В.Туров говорил:] что в каждом своем фильме [ему] многое потом хотелось бы сделать иначе, но "Я родом из детства" — отображение такого душевного состояния, которое бывает только в определенную пору творчества. "Большой профессиональный опыт вряд ли помог бы высказать то, что мы со Шпаликовым чувствовали тогда. И Ургант и Высоцкий — тоже" (ЭРИ. С. 217).

"Я родом из детства" был одним из первых в шестидесятые годы фильмов, в которых на смену традиционному сюжетосложению пришла драматургия более естественная, раскованная, сопрягающая события не по законам непрерывно развивающегося действия, а по сложным ассоциативным связям. Может быть, в наибольшей степени черты этой новой драматургии воплотил в своем творчестве Геннадий Шпаликов, поиски которого не были по достоинству оценены в свое время... Весь этот пестрый, противоречивый, такой, казалось бы, разностильный фильм идет и смотрится на одном дыхании, он спаян, сплавлен воедино личностью автора, который дерзнул вынести в заголовок слова "Я родом из детства". "Я" — это и каждый из мальчишек, героев фильма, но это — и автор, главный герой фильма, который ведет рассказ от первого лица. Этого в свое время, думается, не поняли критики, предъявившие фильму стандартные претензии по поводу отсутствия в нем главного героя, как не поняли они и места картины в творческой эволюции режиссера... [В.Туров] вложил в фильм все свое умение, мастерство, горькое знание о войне; ни в какой другой своей картине он не выразил себя, свой жизненный опыт с такой силой и полнотой..." (ИЭ. С. 42—43).

"В поле зрения авторов оказывается не столько повседневная жизнь героев, сколько эмоциональные удары, которые в те годы формировали человеческие души... Мир в фильме... видится преимущественно детскими глазами, потому естественно, что в его изображении описание преобладает над анализом, истолкованием" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 127—128).

"АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ: "Я родом из детства" — самое сильное из художественных впечатлений недели. Скромный фильм своего времени донес до нас сегодня страдания, радости, надежды целого поколения, чье детство пришлось на войну. Владимир Высоцкий, Нина Ургант — как они здесь кстати, как "совпали" с материалом — человечески, актерски... Ничуть не устарела картина!.. АЛЕКСАНДР МИШАРИН: ...Замечательный фильм... о конце войны [вобравший] в себя столько жизненной откровенности, бескомпромиссной правды, подлинной лиричности... ЕВГЕНИЙ СУРКОВ: Картина... грустна, светла, ласкова и как-то по-особому любовно сделана. Это действительно тоска о детстве: горьком, трудном и все-таки — детстве" (ТВ 7х7: Мнения писателей // ЛГ. 26.VIII.1987).

"В.Туров известен как режиссер лирического склада. Одну из первых его картин... называют лирической хроникой, лирическим дневником. Это совместный рассказ сценариста... и режиссера о своем военном детстве, о том наследстве, которое оставила в их душах общая судьба... В картине прозвучали песни третьего представителя этого поколения — В.Высоцкого... Высшей точкой в развитии действия стали документальные кадры, идущие сразу после эпизода, где население небольшого белорусского городка узнает об окончании войны, о Победе. Кадры возложения венков, цветов на могилы погибших солдат и песня "На братских могилах", звучащая здесь, служат выражением мироощущения поколения, видевшего войну, но не успевшего принять в ней участие и особенно остро ощущающего поэтому свой долг перед погибшими. Эпизод снят подчеркнуто просто, действие, происходящее в кадре, лишено помпезности, поскольку представители этого поколения избегали, особенно в те годы, излишней торжественности, декларативности в выражении своих чувств. Эпизод звучит пронзительным, щемящим камертоном фильма" (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 154—155).

Библиография: Климашевская И. Шестеро из одного фильма // Сов. кино. 21.V.1966; Туров В. Исследователь судьбы сверстников // СЭ. 1966. № 14. С. 6—7; Ісачанка Н. Сустрэча не адбылася // ЧЗ. 7.І.1967; Смольскі Р. Дзяцінства праходзіць міма // МП. 13.І.1967; Крупеня Я. Апаленае дзяцінства // НГ. 19.І.1967; Нечай О. О взятых и невзятых высотах // СБ. 7.III.1967; Минчковский А. Вам скучно в кино? // ЛГ. 8.III.1967; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 208—210; ИСК. Т. 4. С. 180—181; Михалкович В. Нерв пространства // ИК. 1986. № 11. С. 63—70; Бондарева Е. Режиссер в зеркале фильмов // Нёман. 1988. № 12. С. 141—142; Трывогі і надзеі: Дыялог Е.Бондаравай з В.Туравым // Мастацтва. 1996. № 9. С. 32; "Пра сяброўства з Высоцкім я маўчаў шаснаццаць гадоў...": Дыялог Б.Крэпака з В.Туравым // Культура. 29.Х — 4.XI.1996.

A lyrical film narrative about the life of a small town at the end of the war and in the first post-war days. Directed by V.Turov, a famous director of the 1960s generation. Based on the script by G.Shpalikov, a screenwriter belonging to the same generation. Prizes at the regional film festival. REVIEWS: the authors have a bent on lyricism of intonations as well as a bent on subtext but the flaws of their style are also more obvious in this film: they seem to be looking at life through a microscope and the insignificant details become larger; it is in the past where the authors look for the roots of the character of the generation to which they themselves belong but sometimes their reminiscences get the better of them and the film falls into fragments; the film consists of constant panoramas, this is contemplativeness which is regarded as a principle; the world is shown through the perception of the child, and, therefore, it is natural that description prevails over analysis; being a lyrical director V.Turov included into the context of the film the songs of V.Vysotski, another representative of his generation, which become a piercing moving overtone.

1967

АНЮТИНА ДОРОГА (АНЮЦІНА ДАРОГА) (ANYUTA'S ROAD)

— обычн., цв., 9 ч., 2353 м (вар. 1968 г. на бел. языке — 2353 м), в/э 13.V.1968 г.

Др. назв. *Aniutina Doroga.*

Сц. К.Губаревич; реж. **Лев Голуб**; оп. Ю.Цветков при участии В.Николаева; худ. Ю.Булычев; комп. Р.Бутвиловский, Д.Каминский; текст песен Э.Огнецвет; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. Ю.Фомин; втор. реж. П.Бекиш; монт. Л.Ренич. В ролях: С.Коростелина (Анюта), Н.Чемодурова (мать), Г.Юхтин (отец), О.Коршун (Тишка), Ф.Шмаков (дядя Федор), В.Емельянов (Платон Павлович), А.Солоницын (начальник продотряда), Е.Полосин (Жулега), В.Кравченко (жена Жулеги), А.Обухов (главарь бандитов); В.Дыриков, А.Мальцев, Ю.Фомин, А.Солодухо, А.Дубровина, В.Ушакова, В.Филиппович, Я.Ленц, Э.Дашкевич, К.Сенкевич.

Детский приключенческий фильм.

Спец. диплом жюри Л.Голубу "за многолетнюю плодотворную деятельность в области детского кино на III ВКФ (Ленинград, 1968);

Спец. диплом Л.Голубу "за плодотворную работу в области детского кино" на VIII КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Рига, 1968).

1918 год. Шестилетняя Анюта с матерью едут из Москвы в Беларусь, на Могилевщину, к родным. Совсем недавно вернулся из царской ссылки отец Анюты, семья переехала из подвала в хорошую квартиру. Но в Москве начался голод, и отец уехал с продотрядом за хлебом. Анюта еще не знает, что он погиб. Во время пересадки в Орше в людской толчее Анюта попадает в вагон, а мать остается на станции. Девочка вскоре спрыгивает на ходу с поезда и оказывается в лесу, а мать в это время пускается в путь по станциям и деревням в поисках Анюты. Сначала Анюта попадает на хутор, хозяин которого, Жулега, оставляет ее у себя, чтобы она присматривала за маленьким ребенком. Он связан с бандитами и прячет награбленный хлеб. Анюта рассказывает об этом пришедшим продотрядовцам. Они реквизируют хлеб. Бандиты собираются напасть на продотряд в лесу. Анюта на коне Орлике скачет, чтобы предупредить их. В бою ее ранят, а Орлик гибнет. Из больницы Анюта сбегает, чтобы искать маму. Вместе со случайно встреченным совсем маленьким беспризорником Гришей она попадает в детскую коммуну. Немало испытаний приходится преодолеть коммунарам во главе с их директором Платоном Павловичем, которого прислал из Москвы Ленин. В годовщину Октября коммунары выходят на демонстрацию. На деревенской улице Анюта встречается с мамой.



С.Коростелина — Анюта

"Аддаем належнае майстэрству Л.Голуба, які яшчэ раз даказаў сваё ўменне працаваць з маленькімі артыстамі... Да дзіцячага фільма пры ўсёй неабходнай патрабавальнасці нельга падыходзіць з крытэрыямі "дарослага" кінематографа. У "Анюцінай дарозе" многа ўмоўнага, аднак яно не выклікае пратэсту. І, наадварот, быт эпохі, выпісаны, здавалася б, добрасумленна, гучыць у фільме часамі фальшыва. Прычына тут, відавочна, у змяшанні стыляў — "скрупулёзна сур'ёзнага" і "свавольна дзіцячага" (Вінагура С. Шчаслівай дарогі, Анюта! // МП. 22.V.1968).

"І задума сцэнарыста, і яе ўвасабленне далёка не новыя. Поспех фільма ў такіх выпадках залежыць цалкам ад экраннага вырашэння... Пастаноўшчык, відаць, добра разумеў, што і пры найлепшым сцэнарыі карціну на такую тэму не створыш без каларытнай і непасрэднай маленькай актрысы... Выдатнае выкананне Светай Карасцелінай ролі галоўнай гераіні — першая заслуга Л.Голуба, які знайшоў ключы і да гэтай ролі, і да яе выканаўцы... Света, я сказала б, па-артыстычнаму разумее тое, што адбываецца, імгненна і дакладна рэагуе на словы і ўчынкі дарослых партнёраў... Шчырасць Светы Карасцелінай дапамагае нават у пэўнай меры пераадолець надуманасць асобных сітуацый. Праўда, не да канца, бо побач са шчырай ігрой дзіцяці яшчэ больш кідаюцца ў вочы штучныя эпізоды, што "разыгрываюцца паводле тэксту роляў" артыстамі-прафесіяналамі. Зрэшты, і сама юная актрыса, трапляючы ў стандартныя экранныя абставіны, раптам пачынае гаварыць завучана-гладка... Прамалінейнасць, празмерная "дарослаcць" юных герояў у гэтых эпізодах пазбаўляе праўдзівасці цэлыя мантажныя раздзелы, у іх пачынаюць панаваць маралістыка і адкрытая ілюстрацыйнасць... Аўтары падкрэсліваюць рэалістычны характар фільма, калі паказваюць вагоны, забітыя беспрытульнымі дзецьмі, сцэны на кірмашы. І пераконваюць нас. Але вось у фільме пачынае гучаць зусім іншая, рамантычная тэма. Мы бачым сцэны начных размоў дзяўчынкі з Орлікам, і лірызм гэтых сцэн успрымаецца як адступленне ад раней абранай лініі. Але ён жа набліжае вобраз дзяўчынкі да сэрцаў гледачоў. На фоне гэтай плыні ўсе астатняе неяк блякне, пачынае выглядаць "забытоўленым". Аператарскае вырашэнне фільма, відаць, было падначалена задуме ўсё на экране зрабіць "падобным на жыццё"... Камера і не спрабавала стаць эмацыянальнай, яна абмежавала сябе задачай паведамляць пра змест сцэн, а не раскрываць сваё "бачанне" іх. І, зразумела, гэта таксама не спрыяла раскрыццю задумы па-новаму, арыгінальнай кінематаграфічнай мовай... Музыка зусім не запамінаецца, штучна ілюструе падзеі... Адкрыццё новага, па-свойму непаўторнага характару гераіні адбылося... Але побач з гэтым адкрыццём у фільме няма, на жаль, іншых арыгінальных мастацкіх вырашэнняў... (Міхайлава С. Адкрыццё новага і паўтарэнне пройдзенага // ЛіМ. 7.VI.1968).

"...Все виды искусства для детей... связывает общая, простая и откровенная цель — воспитать настоящего человека. И все виды этого искусства, как никакого другого, требуют настоящего, большого таланта... Анюта видела Ленина и многое знает о нем, хорошо понимает особенности текущего момента, не боится кулаков, открывает их тайные зерновые склады продотрядовцам,

потом спасает красноармейцев, а сама едва не гибнет в борьбе с бандитами, она член первой сельской коммуны, непримиримый борец, стойкий товарищ, она, очень хочется сказать, "морально устойчива и политически грамотна", тем более что так оно и есть, она... неполных шести лет ребенок... А на каком фоне проявляет Анюта чудеса героизма! То это нарядные, с иголочки, во всем кожаном, с красными бантами в петлице продармейцы... то выхоленный парк, долженствующий изображать простой белорусский лес, то чистенькая школа-интернат, где приличные дети искренне негодуют, увидев в своей среде картинно выпачканную девочку, пережившую какие-то, здесь особенно нестрашные и трогательные "ужасы" беспризорщины. Впрочем, удивление было коротким, так как Анюту быстренько и чистенько вымыли, переодели, и вот она снова бодренько топает по жизни, сея вокруг себя много добра, эта толстенькая и неулыбчиво добрая, как традиционный русский сувенир "Матрешка", девочка, эта маленькая заступница всех страждущих... Звучит тот же мотив мессианства. Здесь он проступает четко и крупно, только в применении к шестилетнему ребенку это выглядит и смешно, и безвкусно, да и непедагогично. Вдумайтесь: шестилетний ребенок легко и красиво преодолевает все там, где взрослые люди на самом деле ломали головы в переносном и прямом смысле. А, поди же ты, оказывается, как легко быть храбрым, как нетрудно все понять, как обыкновенно это — повести за собой людей, как просто их спасти! Это вызывает у зрителя законный вопрос: а были ли трудности?.. Авторы фильма даже великого человека сделали красивым фоном деятельности героической Анюты, не почувствовав, насколько искусственны и неуместны эти кадры. Я понимаю, люди хотели показать, что великая идея рождает великое мужество даже в детях! Но все-таки не в детях же детсадовского возраста..." (Очаковская Л. Только еще лучше! // СЭ. 1968. № 24. С. 4—5).

"То, что произошло с белорусской девочкой Анютой... может показаться слишком неправдоподобным по исключительности исхода каждой конкретной сюжетной ситуации... И тем не менее происходящее убеждает, понимаешь, что многое оправдано временем — исключительным, неповторимым, для сегодняшнего воображения поистине легендарным временем. Авторам удалось тактично удержаться на живой грани между легендой и ушедшим реальным бытом, между тем временем и нашим сегодняшним представлением о нем... Высоту, значительность сообщает фильму его приобщенность к ленинской теме... За редким исключением, режиссер не ставит перед юной исполнительницей главной роли непосильных задач... Сложные по своей смысловой нагрузке, сравнительно развернутые тирады маленькой героини звучат из-за кадра. Когда же Анюта... становится участницей сцен, в которых действуют и старшие, то сценарист строит их так, чтобы основная исполнительская нагрузка падала именно на последних. Юная же актриса оказывается умело "вписанной" в общую картину... Эти "технологические" наблюдения важны... для характеристики вдумчивого отношения к своей работе пишущих и ставящих написанное для детей. Данным примером хотелось также подкрепить мысль: разговаривая с детьми, не нужно одновременно заигрывать и со взрослыми. Лучше в полной мере, как авторы "Анютиной дороги", ощутить свою ответственность перед маленьким собеседником... Поддерживая фильм... в главном, определяющем, я отнюдь не закрываю глаза на то, что в какой-то степени снижает его уровень. Больше того, они, недостатки, оказываются обратной стороной его достоинств. Взяв в основу произведения крупную мысль, исполненную глубины и живого драматизма, сценарист и режиссер как бы не решились довериться ей до конца, поспешили подстраховаться, так сказать, самоигральными ситуациями, включив ближе к финалу драку и пожар. Характерно, что в этих эпизодах... отступает в тень главная героиня, которая-то как раз наиболее нам, зрителям, интересна" (Орлов Д. Недетские заботы детского кино // ИК. 1971. № 5. С. 24—41).

Библиография: Резник И. Такая ты была, Анюта... // ЗЮ. 4.VI.1968; Илюшин И. Здравствуй, Света! // Сов. кино. 8.VI.1968; Садоўская С. Была такая дарога // Звязда. 18.V.1968; Крупеня Е. Трудная дорога Анюты. // ВМ. 23.V.1968; Иконникова С. Света—Анюта идет на работу // ВМ. 16.IX.1968; Бондарава Е. Звяраючы з поступам часу // Звязда. 22.X.1968; Ільін Р. Прыемныя сустрэчы // ЛіМ. 26.VIII.1969; Губарэвіч К. Высокае прызначэнне // ЛіМ. 27.IX.1974; ИСК. Т. 4. С. 336; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МБ. 1983. № 3. С. 52—55; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. Т. 171.

A children's adventure film about the fate of a small girl who lost her mother in the years of the Civil War. Directed by L.Golub, a master of children's films. Screenplay by the playwright K.Gubarevich. A special diploma for the director at the All-Union film festival. REVIEWS: the conception is not entirely new, so everything depended on the way it was dealt with, especially on the girl playing the leading role whose success was evidently the director's merit; there is a contradiction between the realistic and lyrical romantic scenes; the personal qualities of the heroine and her actions do not correspond to her age; the background against which she acts is unreal; what happens to Anyuta in each concrete situation may seem untrue but on the whole it is convincing because the period which is dealt with was extraordinary; the authors managed to observe the balance between the legend and the realities of life which belong to the past.

ВОЙНА ПОД КРЫШАМИ (ВАЙНА ПАД СТРЭХАМІ) (WAR UNDER THE ROOFS) —

обычн., ч/б, 10 ч., 2692 м (вар. 1970 г. — 2639 м), в/э 13.XII.1971 г.

Др. назв. "Вайна пад дахамі".

Сц. А.Адамович; реж. **Виктор Туров**; оп. С.Петровский; худ. Е.Ганкин; комп. А.Волконский; песни В.Высоцкого; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Л.Емельянова; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. Е.Аксененко. В ролях: Н.Ургант (Анна Михайловна), Е.Уварова (старуха Жигоцкая), Л.Малиновская (Любовь Карповна), Е.Васильева (Надя), Д.Капка (дедушка), А.Демьяненко (Павел), М.Матвеев (Виктор), А.Захаров (Толя), В.Мартынов (Алексей), В.Маслов (Казик), В.Белокуров (Стрельцов), Я.Грантиньш (Шумахер), Д.Орлов (Жигоцкий), В.Чекмарев (Пуговицын), В.Пицек (начальник полиции), Ю.Горобец (комиссар); О.Лысенко, С.Турова, Э.Селгайлис, А.Барановский, А.Лукьянов, У.Лиелдидж, А.Трусов, К.Григорьев, С.Чуркин, Н.Счастный, Х.Авенс, О.Берзинь, У.Якобсонс.

Кинороман.

Экранизация по мотивам одноименного романа — первой части дилогии "Партизаны" (1955—1959) белорусского писателя Алеся Адамовича.

Начало Великой Отечественной войны. Не сумев эвакуироваться, остается в оккупации в небольшом белорусском поселке семья Анны Михайловны Корзун: двое сыновей-подростков Толя и Алеша, ее брат Павел с женой и дедушка. Все они сталкиваются с необходимостью выбора — вступать ли им, мирным людям, в борьбу с фашистами. Анна Михайловна — аптекарь по профессии — начинает помогать партизанам, но старается уберечь от опасности детей. Ее поддерживают брат и приятельница Надя. Тайком от матери участвуют, как могут, в борьбе Алеша и Толя. Их ровесник Казик Жигоцкий считает, что победят и без них. Алеша возражает: "А если все будут так рассуждать?"

Вынужден работать у оккупантов, но остается порядочным человеком местный немец Шумахер. По собственному желанию служит фашистам Пуговицын. Приятель семьи Корзунов — художник Виктор — был в армии, попал в окружение и вернулся домой. Он не может забыть несправедливости, нарушений законности, которые были в довоенной жизни, и потому сейчас хочет быть "вне схватки". Но Виктора заставляют стать полицейским. Его тяжелое состояние усугубляется и тем, что девушка, которую он любит, выходит замуж. Анна Михайловна уговаривает Виктора не совершать необдуманных поступков и связывает его с партизанами. Он рвется в открытый бой, уговаривает взять его в засаду и гибнет, а мать Виктора Любовь Карповну казнят фашисты. Казик, догадывающийся о связи Корзунов с партизанами, в панике: он боится за свою судьбу. Его мать бежит доносить на Корзунов немцам. Анну Михайловну вызывают в комендатуру. Но благодаря собственной выдержке и помощи Шумахера ей удается избежать опасности. Партизаны совершают нападение на комендатуру. Вместе с ними вся семья Корзунов уходит в лес.



М.Матвеев — Виктор, Н.Ургант — Анна Михайловна

Отзывы и библиографию смотри в материалах к фильму "Сыновья уходят в бой".

A film novel based on the first part of the book *Partisans* by the famous Belarusian writer A.Adamovich about the fates of the inhabitants of a small Belarusian town at the beginning of the Great Patriotic war. Directed by V.Turov, a famous director of the 1960s generation. (Reviews and bibliography are to be found in the materials about the film *The Sons Go To Battle*).

ЖИТИЕ И ВОЗНЕСЕНИЕ ЮРАСЯ БРАТЧИКА (ЖЫЦЦЁ І ЎЗНЯСЕННЕ ЮРАСЯ БРАТЧЫКА) (LIFE AND ASCENSION OF YURAS BRATCHIK) — ш/э и обычн., цв., 9 ч., 2274 м (вар. 1989 г. — 2335 м, вар. на бел. языке — 2350 м), в/э 17.IV.1989 г.

Др. назв. "Летопись Белой Руси", "Христос приземлился в Гродно", *Christ landed in Grodno.*

Сц. В.Короткевич; реж. **Владимир Бычков** при участии С.Скворцова; оп. А.Заболоцкий; худ. Е.Игнатьев, И.Абдусалимов; комп. О.Каравайчук; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. В.Коляденко. В ролях: Л.Дуров (Юрась Братчик), И.Рутберг (Раввуни), Л.Круглый (резчик), А.Смирнов (бородатый рыбарь), П.Кормунин (нищий шляхтич), Л.Румянцева (Марина Кривич), В.Бровкин (кардинал Лотр), Д.Банионис (иезуит Босяцкий), А.Столбов, В.Васильев, Э.Перегуд, И.Смушкевич, Р.Шмырев, В.Поночевный (апостолы); В.Авдюшко, Е.Уварова, Н.Кузьмин, В.Носик, П.Крымов, Б.Новиков, Л.Каневский, Б.Бейшеналиев, В.Кашпур, Л.Малиновская, Е.Васильева, Л.Безуглая, А.Бендова, Л.Арханникова, В.Брылеев, Г.Макарова, М.Захаревич, А.Барановский, С.Хацкевич, Я.Ленц, М.Давидович, В.Короткевич, О.Каравайчук.

Фильм вышел на экран в восстановленном виде в 1989 г. под названием "Христос приземлился в Гродно".

Историческая трагикомедия.

Экранизация романа белорусского писателя Владимира Короткевича "Христос приземлился в Городне" (1966).

Закадровый голос с иронической торжественностью повествует о втором пришествии Христа на землю в Гродно в XYI веке и о том, что было на самом деле... Лицедей Юрась Братчик дает представление батлейки. Недовольный кардинал Лотр велит его схватить. Но Юрасю удается бежать, и после ряда приключений он и его случайные попутчики — нищий шляхтич, бедный еврей-корчмарь Раввуни и трое обвиненных в разбое братьев — примеряют одежды святых, найденные в бродячем балагане. В таком облике их видит народ, и Юродивый неожиданно признает в Юрасе Христа. Но тут люди кардинала хватают Юрася со спутниками. Юродивый поднимает народ на защиту Христа. По подсказке монаха-иезуита Босяцкого кардинал выдает узников своей тюрьмы за Христа с апостолами. В качестве соглядатая к ним приставляют переодетую "апостолом Иоанном" любовницу Лотра Марину. Кардинал велит Юрасю утихомирить голодных, призвав их к терпению. Вместо этого Юрась-"Христос" отдает людям хлеб из церковных закромов. Лотр и Босяцкий искушают "Христа" и "апостолов" деньгами, но они сбегают из-под стражи, прихватив с собой монеты, которые Юрась (не без сопротивления "апостолов") раздает детям крестьян. Уйдя от погони, беглецы оказываются в женском монастыре. Монахини узнают в "апостоле Иоанне" любовницу кардинала и хотят убить блудницу, но Юрась останавливает их, сказав, как Христос: "Брось в нее камень тот, кто без греха". Между ним и



Д.Банионис — Босяцкий, Л.Дуров — Юрась

Мариной возникает взаимное чувство. Как в раю живут "апостолы" в монастыре — в любви и труде. Но кардинал отдает монастырь на разграбление татарскому мурзе. С помощью крестьян Юрась с товарищами разбивает татарское войско. Поняв, что с "Христом" надо не воевать, а действовать хитростью, монах-иезуит советует кардиналу пригласить Юрася править в Гродно. На пути в город его поджидает засада. "И была сеча великая"... Так заканчивается история о жизни и смерти лицедея Юрася Братчика.

“Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР принял для широкого показа... широкоэкранную цветную трагикомедию “Житие и вознесение Юрася Братчика” по роману Владимира Короткевича “Христос приземлился в Гродно”... Как в романе, так и в фильме использованы исторические факты, взятые из хроник XVI столетия. Фильм раскрывает приспособленчество церковников, которые даже народное бедствие используют себе на благо” (Принят на союзный экран // ВМ. 25.III.1968).

“[Гэты фільм] павінен быў расказаць аб жыцці беларусаў у далёкім мінулым, паказаць адвечнае імкненне нашых продкаў да свабоды, іх барацьбу супраць прыгняталькікаў. Пры ўсіх недахопах сцэнарыя... ён дазваляў пастаноўшчыку шырока выкарыстоўваць магчымасці кінамовы для драматычнага раскрыцця падзей, у якіх масы сялян і гараджан, выступаючы як стыхійная сіла, больш нагадвалі [б] позні сялянскія паўстанні пад кіраўніцтвам Балотнікава, Разіна, Пугачова. Рэжысёр... з дапамогай аператара... здолеў намаляваць яркія сцэны, выдатна, з настроем паставіць батальныя і некаторыя жанравыя эпізоды, але, на жаль, не здолеў паказаць цэльных цікавых характараў. Адбылася звычайная ў такіх выпадках дэвальвацыя жанру: замест гістарычнага твора мы атрымалі павярхоўныя, маламастацкія сцэны, расстаўленыя з улікам логікі кінематаграфічнага мантажу... Крыўдная няўдача здольнага рэжысёра” (Іваноўскі У. Час прад’яўляе высокія патрабаванні: Даклад намесніка старшыні дзяржаўнага камітэта Савета Міністраў БССР па кінематаграфіі на пленуме Саюза кінематаграфістаў БССР // ЛіМ. 28.XI.1969).

“...Драматическая судьба [фильма] стала причиной заметной осторожности при обращении белорусских режиссеров к проблемам национальной истории. Ранний роман Короткевича... несколько отличается по жанровому ракурсу от его исторических детективов. Но здесь тоже присутствует яркое, резкое сочетание романтического мироощущения и юмористических, даже сатирических красок. В этом произведении наиболее заметна притчевая окраска. Режиссер попытался создать нечто вроде исторического театра, балагана — путь сложный, но возможный, интересный. Однако эту конкретную попытку трудно назвать удавшейся” (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 119—120).

“...После 22-летнего “отдыха” на полке [фильм], наконец, увидел голубой свет экрана. Это фильм-притча, наполненный горькой иронией, драматизмом и одновременно юмором, весельем, оптимизмом... Привлекает внимание оригинальный взгляд создателей фильма на события исторической давности. Приключенческий сюжет наполнен социально-философским и психологическим содержанием, богато использованы материалы летописей, библейских текстов, интересно вкраплены в речевой ряд картины народные изречения... В свое время Короткевич отметил, что это “не комедия и не трагедия, а трагикомедия, смех сквозь слезы, народная драма, если хотите”. Большая удача фильма — его актерский ансамбль” (Аникей М. Запоздалое пришествие // ГП. 26.X.1989).

“...Перад намі нядаўна “рэабілітаваны” фільм-пакутнік... Стужка прайшла дванаццаць рэдакцый, скарачэнняў і перазапісаў... Але нейкае пачуццё казачнасці дзеяння, міфалагічнасці не пакідае нават падчас паўторнага прагляду. Так, “казачнасць” дэкарацый, маскараднасць і несапраўднасць дзеянняў масоўкі, нейкая лубочнасць адлюстроўвае “інфантылізаваны” каларыт стужкі. Калі ў “Горадзе майстроў” гэта зусім зразумела, дык для экранізацыі геніяльнага рамана Караткевіча гэтага катастрафічна недастаткова. Нават на перадпрэм’ерным праглядзе ў Доме кіно, дзе выкарыстоўвалася няякасная копія, змрочны яе каларыт ствараў дадатковыя эфекты ўздзеяння, абвастраў трагічныя ноты твора. Без гэтага нельга цяжка ўявіць сабе жыццё нашых продкаў і іх трагічнае, крывавае змаганне за незалежнасць, цяжка зразумець нацыянальны псіхатып, з такім майстэрствам выпісаны Караткевічам. Вось гэтыя нацыянальныя характары ў рамках кінаэкранізацыі і паспрабавалі ўзнавіць маладыя на той час артысты... Мы маглі б адзначыць, што робіцца гэта імі даволі ўдала, калі б размова ішла пра экранізацыю простай казачнай гісторыі альбо камедыі. А калі і акцёрская ігра, і ўвогуле ўвесь каларыт стужкі скіраваны толькі на тое, каб падкрэсліць казачна-камедыйныя рысы сцэнарыя? Змаганне беларускага народа за сваю свабоду, адлюстраванае... у рамане,ператварылася на экране ў “гусарскую баладу” пра Юрася Братчыка і яго вясёлую кампанію... У заключных кадрах стужкі са словамі Братчыка: “Нельга кланяцца ніжэй плахі. Сорамна!” герой Л.Дурава акрэслівае пафас рамана ва ўсёй яго гармоніі. Ды вось толькі глядач не падрыхтаваны да гэтага тым, што адбывалася на экране. Застанецца таямніцай шлях, які прайшлі стваральнікі ў рабоце над сцэнарыем “Хрыста...” У выніку гэтага шляху былі страчаны шматлікія апавядальныя пласты, на перакрыжаванні якіх нараджаецца эстэтыка рамана. Таму, дарэчы, і вядомыя артысты не змаглі аднавіць той цуд, які дорыць раман... Метамарфозы “ператварэння” твора Караткевіча не будуць здавацца сумнымі, калі мы будзем памятаць пра час стварэння фільма. Паспрабуем зірнуць на экран вачамі сённяшняга маладога гледача... А бачыць ён этнаграфічны феерверк: вопратка і музычныя інструменты, зброя і прылады працы; сцэны з сялянскага і гарадскога, свецкага і царкоўнага жыцця — усё гэта існуе побач з “народным Хрыстом” — Юрасем Братчыкам і яго паплечнікамі. Гледача не могуць не захапіць маляўнічыя краявіды, песні і танцы “сыходзяць” да яго з кінаэкрана... [Раман Караткевіча] перш за ўсё з’яўляецца сапраўднай літаратурнай скарбонкай, каталізатарам выхавання нацыянальнай свядомасці... Што яшчэ казаць пра экранізацыю, калі ў ёй мы ўбачылі, на жаль, толькі цьмянае падабенства да першакрыніцы?.. Для чаго ўвогуле ствараюцца экранізацыі? Нагодаў шмат, і адна з іх — прыцягнуць увагу масавага гледача да рамана. З гэтага пункту гледжання стужка ... сваю функцыю выканае” (Мяльгуй А. Евангелле паводле Караткевіча // ЛіМ. 15.XII.1989).

“[У.Караткевіч пра здымкі фільма]: “Ой, рэжуць, бязбожна рэжуць прама па-жывому. Адно “піф-паф” застаецца. З філасофскай трагедыі — баявік”. Нарэшце “Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка” было закончана... І мы пераканаліся, што Караткевіч шмат у чым меў рацыю... Кудысьці зніклі філасофскія разважанні аб сэнсе гісторыі, чалавечага быцця. І галоўнае, у фінале не аказалася самога “ўзнясення” — узыходжання “Хрыста” на Галгофу, яго распяцця ў поўнай адзіноце, — калі ўсе апосталы яго баязліва пакідаюць, а ля крыжа застаецца адзін Іуда. “Разумееце, — растлумачыў нам праз дваццаць год, на паўторнай “прэм’еры” фільма ў Доме кіно, рэжысёр В.Бычкоў. — Камусьці ўбачыўся тут намёк на Хрушчова, якога таксама пакінулі ўсе верныя паплечнікі. І хаця аналогія была абсурдная, давялося канцоўку скараціць”. Аднак і ў такім, скалечаным, выглядзе фільм глядзеўся. Добра ігралі акцёры (асабліва Данатас Баніёніс). Хораша паказаў свае здольнасці сам сцэнарыст — ён іграў дзве эпізадычныя, але яркія ролі (ксяндза і татарына), за кадрам спяваў старадаўні гімн. Радавалі масавыя сцэны, аператарская работа. І галоўнае, у фільме заставаўся нацыянальны каларыт, беларуская гісторыя. Гэта, мусіць, і палохала тагачасных чыноўнікаў ад кіно. І яны прынялі саламонава рашэнне: адзіны экземпляр [фільма] — пакласці на паліцу. Праўда, Караткевічу ўдалося выкрасці нейкую няпоўную копію, і ён трымаў яе “да лепшых часоў”. Сёння, калі глядзіш на тыя гады з пэўнай аддаленасці, разумееш, што забарона фільма... была... заканамернай. Сваёй “несіметрычнасцю”, выключнасцю героя і абставін, адмаўленнем усяго афіцыйнага і кананічнага, урэшце, метафарычнасцю, дзёрзкасцю, гарэзлівасцю ён выбіваўся з застойнай атмасферы, пярэчыў ёй” (Мальдзіс А. Жыццё і

ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека // Мн., 1990. С. 94—95).

"[Гэты фільм]... (дарэчы, У.Караткевіч спачатку напісаў кінааповесць, а пасля — раман) доўга спачываў у сховішчах кінапракату і толькі пазалетась зноў выпушчаны на экраны. Аднак асаблівай увагі гледачоў не выклікаў. Калі спрабуеш вызначыць высновы драматызму існавання адметнага твора ў кінематаграфічным асяроддзі, сутыкаешся з недарэчнасцю: здаецца, усё ў ім ёсць — незвычайныя здарэнні, відовішчнасць, фальклорная метафарычнасць, прафесійная рэжысура... і апаратарская работа... акцёры іграюць з адчуваннем жанру філасофскай прытчы. А "кантактаў" цесных з глядацкай аўдыторыяй не адчуваецца. Відаць, не адбылося адкрыцця твора адной мастацкай прыроды сродкамі іншага мастацтва" (Бондарава Е. Ці запаліцца "свечка надзеі"? // Мастацтва. 1992. № 5. С. 72).

"Фільм ствараўся пры складаных акалічнасцях: інстанцыі, што мелі дачыненне да кінавытворчасці, патрабавалі ўдакладненняў. У выніку ў 1967 г. фільм быў выпушчаны пад назвай "Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка" ў скарочаным выглядзе і вельмі малым тыражом. Фактычна ён тады не дайшоў да кінагледачоў... Па ініцыятыве Саюза кінематаграфістаў БССР, у 1989 г. [фільм] адноўлены і рэкамендаваны для паказу ў кінатэатрах і кінаклубах. І назву набыў першапачатковую — "Хрыстос прызямліўся ў Гародні"... Вярнуўся фільм на экраны ў зусім іншую... грамадска-палітычную і кінематаграфічную сітуацыю. Узрасла цікавасць да творчасці Караткевіча, і само яго прозвішча ў цітрах фільма зараз ледзьве ці не важнейшы прыцягальны момант. На творчых дыскусіях гутарка ўжо ідзе не столькі аб вартасцях фільма, колькі аб самім факце яго існавання і неабгрунтаваным забыцці больш як на два дзесяцігоддзі" (КіЛ. С. 114—115).

Библиография: Островский Д. Второе пришествие и что из этого вышло // СЭ. 1967. № 14. С. 11—12; Брук З. Горкая размова // Магілёўская праўда. 1.III.1988.

A historical tragi-comedy based on the novel by the famous Belarusian writer V.Korotkevich about a 16-th-century puppet theatre actor whom the Catholic Church wanted to pass for Jesus Christ in its attempt to pursue its own goals. REVIEWS: the attempt to create a historical film about the rebellion of the Belarusian peasants like the uprisings under the leadership of Bolotnikov, Razin and Pugachev [and this is what the administration of the BSSR Goskino had expected from authors] failed; the novel is remarkable for the brilliant mixture of the romantic spirit and humorous and satirical colours; the authors of the film tried to create something like a historical theatre, a mystery with comic elements but did not quite succeed in it; Korotkevich called this work a tragicomedy or popular drama; the film had a very sad history: it had been re-edited 12 times and became "rehabilitated" only in the late 1980s; fairy-like situations, a masquerade-like development of the action and the scenery reflect the "infantile" colouring of the film which is understandable in *The Town of Craftspeople* (the director's previous film) but which is not adequate for the adaptation of Korotkevich's brilliant novel with its tragic undertones, however, one must remember the time when the film was made, regretfully the film did not become a catalyst of the people's national identity as was the case with the novel; in spite of censorship cuts the film keeps the spectators interested, it preserved national qualities and Belarusian history.

ЗАПОМНИМ ЭТОТ ДЕНЬ (ЗАПОМНІМ ГЭТЫ ДЗЕНЬ) (THE DAY TO REMEMBER) —

ш/э, ч/б, 10 ч., 2690 м, в/э 16.X.1967 г.

Др. назв. "Революционный полк", "Радио — всем... всем... всем", *We Shall Remember This Day.*

Сц. А.Кулешов, М.Лужанин; реж. **Владимир Корш-Саблин**; оп. Ю.Фогельман; худ. Ю.Альбицкий; комп. Е.Глебов; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Ю.Фомин; монт. Е.Аксененко; втор. реж. Ю.Рыбченок, Н.Калинин. В ролях: Ю.Пузырев (Камлюк), А.Потапов (Сашка Шумигай), С.Макарова (Наташа), Ф.Никитина (Люба), В.Белокуров (Равинский), Н.Еременко (Ясень), Л.Золотухин (Жилин), В.Емельянов (председатель Минского Совета), В.Балашов (Печенка), У.Лиелдидж (Курт), Г.Глебов, В.Дедюшко, Г.Макарова (крестьяне), А.Обухович (помещица), И.Савкин, В.Маренков, П.Кашлаков (полковой комитет), З.Стомма (пан эконом); Л.Грантиньш, А.Смирнов, Г.Колчинский, В.Акуратерс, Ю.Сидоров, Н.Крюков, В.Поночевный, Ю.Галкин, И.Сретенский, В.Кудревич, А.Барановский, В.Белохвостик.

Историко-революционный фильм.

7 ноября 1917 года Совет народных комиссаров предписал исполняющему обязанности главнокомандующего русской армией генералу Духонину начать переговоры о перемирии с немцами. Духонин предписания не выполнил. Тогда СНК обратился к солдатам, чтобы они сами вступали в переговоры с неприятелем. Во время одного из братаний от выстрела немецкого офицера погибает солдат гренадерского полка. Это событие и совместные с немцами похороны погибшего объединяют солдат. Во главе полка становится рядовой большевик Петр Камлюк. Представители Временного правительства Жилин и Ясень делают все возможное, чтобы дискредитировать деятельность Камлюка, решают расформировать полк. Камлюка арестовывают. Наташа, дочь адвоката Равинского, просит отца помочь Камлюку. Равинский, старый эсер, пошел на фронт добровольцем и, присутствуя в качестве переводчика на переговорах Жилина с немцами, узнает о намерении сдать полк врагу. Равинский не согласен с политикой большевиков, но, как честный человек, решает предупредить полк о предательстве. По дороге Ясень убивает его, обвинив в этом солдат гренадерского полка. Провокации продолжаются. Одному из солдат — Сашке Шумигаю — удается разоблачить подосланного Ясенем в полк шпиона. Тем временем Камлюка отправляют на казацкую гауптвахту в Минске, избивают и собираются убить. Но приходит известие о захвате власти в городе большевиками. Камлюк освобожден. На корпусном съезде солдаты поддерживают большевиков. Начинаются переговоры с немцами о перемирии.



А.Потапов (в центре) — Сашка

"...Знакомый сюжет и драматургически, и режиссерски решен так, что о существовании других картин, построенных на сходном материале, во время просмотра не вспоминаешь... В фильме переплетаются, органически дополняют, обогащают друг друга, раскрывая общее в частном, два плана: о времени, о революционной борьбе народа, о позиции, стратегии и тактике большевиков — и о людях, о судьбах человеческих, определяемых отношением и мерой участия героев в происходящем. И надо сказать, что авторам удалось точно обозначить приметы времени, выразить существо, особенности политического положения, расстановку классовых сил и в то же время показать ярко, выпукло конкретных людей... Слаженность актерского ансамбля — свидетельство умелого руководства режиссера, как, впрочем, и общий высокий профессиональный уровень постановки... Рассказ на экране ведется свободно, непринужденно. Авторы пользуются различными, пусть и традиционными, средствами выражения, включают элементы, свойственные историко-революционному жанру и бытовой драме, элементы детективные, приключенческие и комедийные. Но все это сплавлено в единое целое, как в жизни. Именно своей жизненной достоверностью и привлекает [этот фильм]" (Белявский М. В канун штурма // Моск. правда. 3.IX.1967).

"Большасць сюжэтных ліній сыходзіцца да радавога Пятра Камлюка... І характар, і лінія яго паводзін выпісаны дакладна і акрэслена... І разам з тым Пятро Камлюк ні ў сцэнарыі, ні ў фільме не ўзнімаецца да арыгінальнага мастацкага вобраза. На гэтым персанажы, як і на многіх сітуацыях, у якія ставяць аўтары фільма полк, прыкметны водбліск кінематаграфічных рэмінісцэнцый... Ю.Пузыроў іграе... тэмпераментна, шчыра. Але вырвацца за рамкі таго, што ў нечым ужо знаёма гледачу, яму не давялося... Налёт умоўнасці, мастацкая спрошчанасць адчуваецца ў сцэнарнай абмалёўцы прадстаўнікоў і абаронцаў Часовага ўрада. Пастаноўшчыку і акцёрам удалося дзе-нідзе пераадолець сцэнарны схематызм і прасталінейнасць. І ўсё ж... твору нестае і глыбіні, і арыгінальнасці, і мастацкай цэласнасці" (Бондарава Е. Задума — сцэнарый — фільм // ЛіМ. 27.X.1967).

"... Авторы слишком увлеклись внешней остросюжетной канвой событий. Значительная доля драматургического материала... отдана выигрышным, эффектным ситуациям. Они дают повод для интригующего, занимательного зрелища, но в ущерб главному — глубокому и яркому раскрытию... конфликта солдатских масс с предательской офицерской верхушкой... Вторичность сюжетных перипетий сценария, его нередко тенденциозная прямолинейность, эскизность, недостаточная выписанность действующих лиц, невыразительность речи героев... особенно выпуклы и рельефны, будучи выхвачены и подсмотрены зорким глазом кинообъектива... [Режиссер] довольствуется плоским, невыразительным решением мизансцен, испытанными кинематографическими приемами... Все это и помешало... ярко и полно раскрыть большую и важную тему" (Подберезский Г. О днях незабываемых // СБ. 30.X.1967).

"В фильме... множество внешних примет времени... Однако за этими отдельными сценами, эпизодами теряется изображение процесса идейного перерождения солдатской массы, не видна та кропотливая, полная опасности работа, которую вели в армии большевики. В лучших советских историко-революционных фильмах изображались значительные события, многогранные, сильные характеры, острейшие конфликты, возвышенные страсти. А в фильме "Запомним этот день" революционные события отошли на задний план под напором авантюрно-приключенческой линии... Имеется и более существенный просчет, связанный прежде всего с общей точкой зрения на изображаемые события, с теми чертами характера, которые авторы открыли в своих героях — людях, совершивших величайший революционный подвиг. Главные герои фильма оказались малоинтересными, незначительными. Человеческие характеры сведены к простой сумме слов и поступков без исследования их причин. Один из основных персонажей фильма [Камлюк]... лишен живых, действенных связей с окружающей массой. Он представлен в основном лишь как пассивный наблюдатель либо оратор. Этот образ лишен какого-либо развития. В полной мере сказанное относится и к образам Сашки... и Любы... перемены в которых показаны как результат, а не как процесс" (ЭГН. С. 169—171).

Библиография: Сергиевский А. Фильм, посвященный Октябрю // Сов. патриот. 24.IX.1967; Крупеня Е. Дни Октября // СГ. 25.X.1967; КДвЖ. С. 130.

A historical revolutionary film about the events of 1917 at the Western Front. Directed by Belarus' leading film director of the 1930s—50s V.Korsh-Sablin. Screenplay by the writers A.Kuleshov and M.Luzhanin. REVIEWS: the film is characterised by authenticity; the characters are made of flesh and blood; the actors sometimes manage to overcome the sketchiness of the screenplay; the adventure story overshadowed the revolutionary events; too much like illustration of history; traditional art techniques.

И НИКТО ДРУГОЙ (І НІХТО ІНШЫ) (AND NOBODY ELSE) — обычн., ч/б, 8 ч., 2059 м, в/э 15.VII.1968 г.

Сц. С.Нагорный; реж. **Иосиф Шульман**; оп. Ю.Сокол; худ. В.Белоусов; комп. Г.Вагнер; звукооп. А.Матвеенко; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. А.Журба; втор. реж. В.Шульман; монт. А.Боровская, С.Ефимова. В ролях: Е.Тетерин (Иван Афанасьевич), Н.Федосова (Дарья Васильевна), М.Булгакова (Мария Сергеевна Казанкова), М.Вертинская (Аня), С.Гурзо-младший (Юра), Л.Вагнер (Тоська), П.Любешкин (Федор), И.Шатилло (адвокат); А.Демьяненко, П.Пекур, А.Пархоменко, В.Шрамченко, Д.Орловский, А.Веденкин, С.Хацкевич, Т.Кудрявцева, М.Захаревич, Р.Свердлова, Н.Козловская, С.Турова, Б.Руднев, Б.Ямпольский, Г.Белоцерковский, Ю.Минин, П.Омельченко, П.Дубашинский, С.Терехин.

Киноповесть.

Иван Афанасьевич — немолодой судья из небольшого городка, честный и совестливый человек. Сложная ситуация у него в семье. Много лет не общаются его жена и ее брат, который не может простить сестре, что когда-то она побоялась поддерживать отношения с братом, вернувшимся из лагеря, куда он был заключен как бывший военнопленный. Неудачно — по мнению родителей — сложилась семейная жизнь дочери. Герой узнает, что выбросился из поезда во время этапирования в тюрьму Юра Казанков, молодой парень, недавно осужденный судом во главе с Иваном Афанасьевичем за убийство. Герой вспоминает обстоятельства дела, в котором тогда осталось много неясного, но Казанков сам сознался в убийстве. Теперь Иван Афанасьевич переживает, что осужден был, возможно, невиновный человек. Его больное сердце не выдерживает. Пока он лежит дома больной, его семейные дела налаживаются. Но его беспокоит история с Казанковым и, еще не поправившись, он едет в пригород, где живут мать Юры и его девушка. От них Иван Афанасьевич узнает правду: убийство совершили дружки Юры, а его заставили взять вину на себя, пригрозив, что иначе ему все равно не жить. Иван Афанасьевич осознает свою вину: Юру не вернуть. Но истина будет восстановлена, а настоящие убийцы наказаны.

"То, что делают герои этого фильма, они делают слишком поздно... В фильме заняты прекрасные актеры... Но мотив постоянного опоздания, пожалуй, звучит в фильме слишком навязчиво, рождая ощущение спокойной непоправимости происходящего. Вероятно, создатели фильма... именно стремились к тому, чтобы напомнить зрителям об ответственности за свои поступки. Жаль, что эту, в общем-то очень верную, мысль несколько приглушает стилистическое однообразие фильма" ("И никто другой" // СК. 20.VII.1968).

"...Частные темы — сложности человеческих отношений, ответственности и совести — по замыслу авторов, призваны поддерживать главную тему, создавая объемность, глубину повествования. На самом деле перед нами в очень большой степени лишь конструкция, где создатели фильма идут не от жизни и чувства, а от умозрительного построения. Отсюда и неточность акцентов, и схематичность в разработке характеров и игре актеров. Сухость, назидательность, пластическая невыразительность свойственны фильму. Все это не может не порождать неточности и в решении главной нравственной проблемы картины, проблемы ответственности каждого за свое дело... Можно допустить, что есть городок, где совершилась подобная несправедливость. Но судья! Зеленый мальчишка, запуганный хулиганами, мог ввести его в заблуждение, взяв на себя чужую вину?! Как мог не разобраться опытный человек? Или он не хотел разобраться?.. И мучения Ивана Афанасьевича, и болезнь, и примирение его жены с братом Федором не дают... права авторам картины в финале так просветленно приласкать своего героя, сердобольно отпуская ему все грехи. Потому что Иван Афанасьевич (каким он предстает в этой трагической судебной истории) — по сути, человек жестокий. Правда, он не орудовал ножом, но тем не менее убил. Убил молодого человека своим равнодушием, гражданской трусостью. Итак, перед нами фильм, где концы трудно сходятся с концами. Однако же при всем том в нем не может не привлекать душевная активность, озабоченность авторов равнодушием, которое живет еще среди нас. Тема эта, эта гражданственная устремленность дает о себе знать пусть в небольших и частных, но все-таки удачах, в которых этому фильму отказать нельзя" (Наумов М. Ржавчина равнодушия // Сов. кино. 7.IX.1968).

"Проблема налицо. Хулиганство, обернувшееся преступлением. Безотцовщина. Окружение. Бездуховность... К сожалению, проблема бездуховности, обыденщины лишь названа в картине... Атмосфера провинциального городка, в котором влачат свое житие "гитарные мальчики", лишь обозначена, дана постольку-поскольку, не отвечает на вопросы: почему и что делать? Да и вся сюжетная линия предыстории и "питательной среды" преступления фактически служит лишь фоном, предлогом для другого... Иван Афанасьевич как бы вдруг до конца осознает, что честно, исправно делать свое дело мало, что подчас нужны высшее мужество и чуткость, чтобы пойти вопреки очевидному. Эта тема "высшего мужества" решается в фильме несколько умозрительно... Семейный быт обрисован в фильме с той долей правдоподобия и похожести, а роли Дарьи Васильевны и Ани сыграны... с такой искренней интонацией, в несколько "бытовой" манере, что возникает ощущение полной всамделишности происходящего. Так же всамделишно, "документально" сняты сцены в суде, в поезде, на танцплощадке, в лесу, дома у Юрки Казанкова... Как всегда с пронзительной, всепобеждающей правдой играет Майя Булгакова... Да и сама улица и сама квартира старого судьи сняты... в "ключе фильма": нарочито доподлинно, "очерково", так что актерские лица "сливаются" с лицами прохожих из массовки... Лишь... молодая актриса Л.Вагнер форсирует интонации, явно переигрывает, в некоторых эпизодах недостаточно эмоционален С.Гурзо; в этом, очевидно, "недосмотр" И.Шульмана, скажем прямо, не обогатившего фильм особыми режиссерскими находками... Фильм походит на добротно написанный "подвальный" газетный очерк, у которого, несомненно, есть свой читатель. Ну а что же старый судья?.. Что бы этому хорошему, умному, честному человеку, сердцем чуявшему что-то неладное в деле Казанкова, не задать себе немного пораньше сакраментальный вопрос: а ты чист перед собой?.. (Закржевская Л. "Минут за десять..." // СЭ. 1968. № 18. С. 3).



Е.Тетерин — Иван Афанасьевич

Библиография: Крупеня Я. Амністыі не падлягае // МП. 24.XII.1968; Бондарава Е. Зваряючы з поступам часу // Звязда. 22.X.1968; Бондарева Е. День сегодняшний, день завтрашний // ВМ. 26.XII.1968.

A film narrative about a middle-aged judge from a small Belarusian town. REVIEWS: wonderful actors in the film but stylistic monotony damps down the true thought about one's responsibility for one's actions; the authors get their ideas not from life but from an abstract situation and this accounts for the dryness and edification of the film; the scenes in the court and everyday scenes were filmed in a documentary, sketchy fashion; the film reminds of a well-made newspaper sketch.

РЯДОМ С ВАМИ (ПОБАЧ З ВАМІ) (BESIDE YOU) — т/в, ч/б, 7 ч., 1831 м, в/э 22.IX.1967 г.

Др. назв. "Меньше плакать, чаще смеяться", "Предпочитаю улыбаться", "Машинистка".

Сц. Е.Каплинская; реж. **Юрий Дубровин**; оп. В.Окулич; худ. В.Белоусов; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Н.Савва, Л.Чижевская; монт. Г.Курнева. В ролях: А.Климова (Катя), А.Дубровина (Нюся), В.Поночевный (Рымникский), В.Сперантова (Нина Ивановна), В.Тарасов (Речков), Н.Еременко (прохожий), В.Шмырев (парень); З.Броварская, Н.Козловская, Г.Рогачева, Н.Тарасенко, П.Кормунин, С.Хацкевич, В.Шрамченко, Л.Михайлов, А.Зайцев, Ю.Сидоров, Е.Новиков, Г.Зуборевский.

Телефильм.

Премия СК СССР за лучший режиссерский дебют, премия жюри за лучшее исполнение женской роли А.Климовой на II ВФ телефильмов (Москва, 1967).

На одном из больших минских заводов в машбюро работают две сотрудницы. Катя, Екатерина Дмитриевна, постарше, и Нюся, помоложе. Они и живут вместе в Катиной комнате, находящейся в двухкомнатной квартире, где с ними живет еще соседка, пенсионерка Нина Ивановна. Катя воевала, была замужем, муж ее давно умер. Нюся живет воспоминаниями о Пете, с которым дружила, когда он проходил службу в армии в ее родном городке. Катя — отзывчивый, честный, добрый, хотя внешне несколько резковатый человек. К ней все обращаются за помощью. Ее начальник Портнов присылает к ней инженера Рымникского, который в зрелые годы (ему 35) решил сменить профессию — стать журналистом. Ему надо напечатать статью. Повозмущавшись, Катя все же берется за работу. Секретарша Портнова просит Катю поменяться сроком отпуска, потому что у нее путевка в Польшу. А когда на заводе организуют поездку в Вильнюс, две сотрудницы отдают под присмотр Кате своих детей. Нина Ивановна возмущается: вместо того, чтобы устроить свою судьбу, Катя и Нюся занимаются чужими детьми. Но таков уж характер Кати. Когда-то она помогла и Нюсе, которая оказалась в тяжелом положении после смерти отца. По совету Кати Рымникский вместо парадного отчета пишет проблемную статью о недостатках на заводе, и ее публикуют в газете. Когда Катя все же уезжает отдыхать, Нюся получает письмо от Пети, который разыскал ее, увидев случайно на перроне из окна отходящего поезда. Вернувшись, Катя догадывается, что произошло, хотя Нюся так и не решилась сказать, что Петя зовет ее к себе. Уезжая, Нюся обещает приехать в гости вместе с Петей и зовет Катю в гости к себе. Пришедший к Кате со следующей статьей Рымникский замечает ее слезы. Но в ответ на его утешения Катя говорит: "А кто плачет?" — и вновь принимается за работу.



А.Климова — Катя, А.Дубровина — Нюся

"Киностудии "Мосфильм" и "Беларусьфильм", не сговариваясь... обратились к образам женщин незаметных профессий. Фильмы даже называются локально-профессионально... "Стюардесса"... [и] "Машинистка" (правда, в последний момент кто-то, обеспокоившись, что "Машинистку" могут спутать с итальянским "Машинистом", перекрестил картину, дав ей еще более неприметное название — "Рядом с вами"). Итак, две женщины, два характера в камерных рамках телевидения... Авторы [второго] фильма пытаются заставить нас поверить, что их героиня, немолодая одинокая женщина, счастлива широтой своей души, которую она отдает другим людям. Но мне кажется, что режиссер, провозглашая устами Катиных друзей хвалу ее мудрости и душевной широте, самой Кате... разрешил быть и чуть-чуть истеричной, и даже несколько надоедливой в отстаивании своего права принимать участие в производственных вопросах. Не очень счастлива и стюардесса из рассказа Ю.Нагибина, перенесенная на экран... Алла Демидова... нашла себя, заполнила собой фильм. Прежде всего ее стюардессу отличает то чувство собственного достоинства, которого не хватает... Кате... Ее не бодряческому, а глубоко душевному оптимизму нельзя не поверить. В отличие от Кати стюардесса ни в одном кадре не страдает напоказ. Наоборот, затянутая в форменный мундирчик, она старается поглубже спрятать от посторонних глаз свои жизненные неурядицы. И ее сугубо частная драма в отпущенных жанром масштабах становится глубокой, человечной" (Колесникова Н. Скоро на ваших экранах // Радио и телевидение. 1967. № 35. С. 14).

"Хороший, по-моему, даже отличный фильм... Режиссер четко определил свои гражданские и творческие позиции, порадовал профессионализмом, вкусом, умением работать с актерами... Характер героини и ситуации в сценарии — явно не открытие для нашего кинематографа. Невольно приходит на память фильм "Крылья". Но молодой режиссер разглядел в этом сценарии тему, глубоко волнующую его, увидел возможность поговорить с современниками о человеческом бескорыстии и доброте, гражданской ответственности каждого перед собой и за происходящее рядом. Ю.Дубровин нашел и горячего единомышленника своего замысла. Это народная артистка БССР А.Климова. Она сыграла в фильме роль... Кати, согрев этот образ жаром собственного сердца, напитав его собственными мыслями, наблюдениями. А.Климова во многом определила успех картины... А Ю.Дубровин показал себя умным и чутким художником, доверившись таланту актрисы, как бы уйдя в тень (фильм не поразит вас режиссерскими новшествами и ухищрениями)... Это стилистика всего фильма. Крупным планом в нем — актер. Это в прямом и переносном смысле. В картине много крупных планов, что позволяет нам следить за малейшим движением души героев. В картине все мысли режиссера, его философию поручено донести именно актеру. Народная артистка БССР А.Климова впервые появилась на экране. Это появление хочется назвать вторым открытием талантливой актрисы... Режиссер-дебютант пригласил сниматься в своем фильме не только А.Климову. Во всех остальных ролях у него заняты белорусские актеры... Это не случайное совпадение, а принципиальная режиссерская установка. Мне кажется она оправдалась... Об этом свидетельствует и еще одна большая актерская удача в фильме: В.Тарасов... создает очень любопытный сатирический образ" (Резник И. Несколько радостных открытий // СБ. 2.XII.1967).

"У мастацтве ёсць нямала прыкладаў, калі праз схематызм другарадных персанажаў твор усё ж вырываўся за межы сярэдніх, дзякуючы высокаму майстэрству выканання і рэжысёрскай трактоўкі вобраза галоўнага героя. Так было і ў... фільме "Побач з вамі". Характар, адносіны да справы, да людзей, духоўная прыгажосць і добразычлівасць сціплай гераіні, так шчодра раскрытыя А.Клімавай, не маглі не крануць, не прывабіць. Рэжысёр... даверыў "сола" таленавітай актрысе, стварыў ёй у фільме спрыяльныя ўмовы для сапраўды артыстычнай перадачы найтанчэйшых пераліваў настрою і пачуццяў жанчыны. Рэжысёр разам з аператарам... на першы план вынеслі, гаворачы словамі К.С.Станіслаўскага, "жыццё чалавечага духу". А гэта заўсёды цікава. Таму фільм... не пакідае гледачоў абыякавымі" (Бондарава Е. Калі ж спыніцца гэты паток? // ЛіМ. 1.VIII.1969).

"Картина... свидетельствовала о рождении новых телевизионных качеств в белорусском телекино. Построенная как новелла о судьбе женщины, она явилась предшественницей столь популярных в 70-е годы телевизионных семейных хроник с их неторопливым

бытописательством, углубленным психологическим исследованием характера. В фильме показано несколько дней жизни скромной, не очень уже молодой машинистки. Не сложилась ее личная жизнь, но рядом с ней легче и светлее становится другим людям... А.Климова сумела органично почувствовать специфику телевизионного зрелища, требующего особой простоты и искренности поведения, скупости внешних выразительных средств при глубокой внутренней наполненности... Подчеркивая скромность, типизированность выбранных героев, людей самых распространенных профессий, авторы напоминали телезрителю — они рядом с вами, посмотрите, как день за днем идет их жизнь. Эти люди внутренне благородны, на них можно положиться в трудную минуту. В картине... отчетливо заметна ориентация на простые интерьеры современных квартир и учреждений, установка на быт, на привычность обстановки, подобную той, которую телезритель ежедневно видит вокруг себя. Изображенное на телеэкране как бы служит своеобразным продолжением, зеркальным отражением среды, атмосферы квартир многих телезрителей. Герои телефильма... могли бы быть их соседями по квартире, добрыми знакомыми, сослуживцами. Они были легкоузнаваемы. Обращаясь к такого рода *стилистике, телевизионный фильм начинался не на пустом* месте. Он развивал опыт кинематографа нашей страны в глубинном, психологическом исследовании личности, продолжал традиции такого, например, прекрасного фильма, как "Машенька" Е.Габриловича и Ю.Райзмана" (СХТ. С. 103—104).

Библиография: Романовская Р. Два дебюта // СФ. 1967. № 11. С. 20; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973; Нечай О. Создано в телеобъединении // КСБ. С. 235.

A TV film about the difficult fate of a woman. A.Klimova got an award of the All-Union TV Film Festival. REVIEWS: the heroine's character and the situations are no novelty (the film reminds of *Wings*) but the success of the film is determined by the actress who made a debut in the cinema; the other parts are also played by Belarusian actors which is a matter of principle for the director; an example of a work of art which acquires a high status thanks to the professional skills and craftsmanship of the leading actress; the director confided in the gifted actress and gave her the solo part; the director and the director of photography focused on the "life of the human spirit".

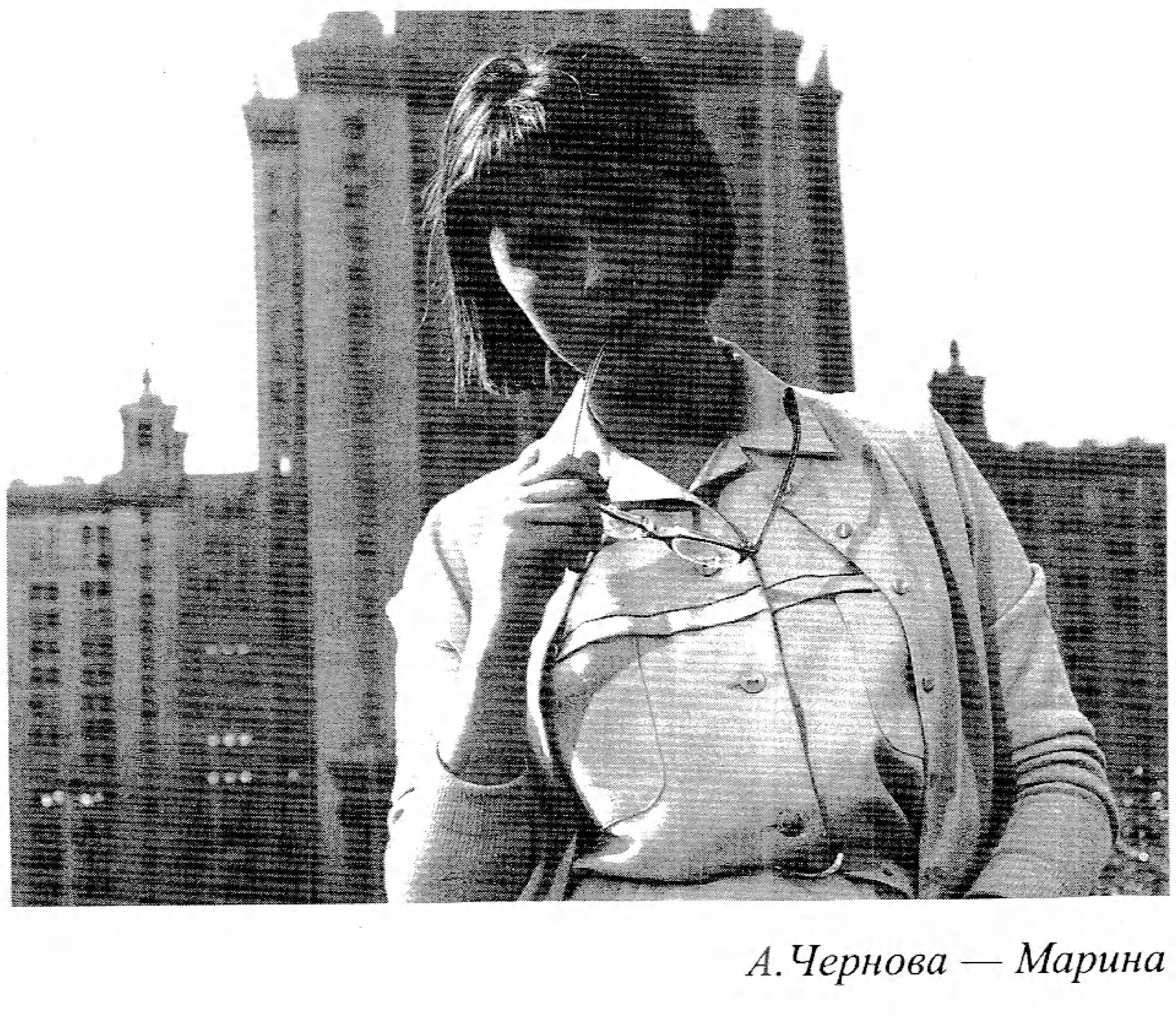
ТЫСЯЧА ОКОН (ТЫСЯЧА ВОКНАЎ) (A THOUSAND WINDOWS) — обычн., ч/б, 8 ч., 1989 м, в/э 23.Х.1967 г.

Сц. и реж. **Алексей Спешнев**; сореж. В.Роговой; оп. А.Булинский; худ. В.Серебровский, М.Карякин; комп. Л.Солин при участии В.Белецкого; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. Л.Гамаюкова; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Ю.Филин. В ролях: В.Погорельцев (Андрей Василенок), А.Чернова (Марина), П.Йоро-Диало (Жюль), А.Винья (Росита), Б.Штефан (Альберт), А.Эйбоженко (Сергей), Р.Куркина (Нина Георгиевна); К.Диань, О.Кришна, Ф.Бернаса, А.Елизарьев, А.Айхевба, А.Эспеха, В.Белицкий, В.Черкесова, Ю.Оксанченко, Э.Кнаусмюллер, Г.Плаксин, В.Цоппи, Б.Горлицкий.

Киноповесть.

Спец. диплом А.Спешневу "за творческий поиск в области современной общественно значимой темы" на VIII КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Рига, 1968).

Герои фильма — студенты МГУ из разных стран мира: Жюль — участник освободительного движения из Южной Африки, Альберт — сын убитого африканцами бельгийского колониального чиновника, Андрей — юноша из Минска, искренний, честный, романтичный, пытающийся разобраться в самых сложных проблемах жизни... Андрей любит Марину, а та, опасаясь его фантазерства и мальчишества (она старше Андрея), выбирает Сергея — более взрослого, солидного и основательного. В комнату студенческого общежития, где живут Жюль, Сергей и Андрей, подселяют Альберта. Происходит конфликт на рассовой почве, и Сергей выгоняет Альберта. Ему грозит наказание со стороны руководства университета. Андрей берет вину на себя, поскольку у Сергея в деревне старики-родители, которые ждут его помощи. Он не меняет решения, даже когда Марина и Сергей сообщают ему, что решили пожениться. Конфликт улаживается, но возникает новый: у Жюля пропадает дипломная работа. Андрей догадывается, что к этому причастна испанка Росита, подруга Жюля, которая стремится оттянуть отъезд любимого на родину, где он заочно приговорен к смертной казни и наверняка погибнет. В отчаянии от содеянного Росита исчезает. Андрей собирается ехать с Жюлем на геологическую практику, чтобы помочь ему восстановить дипломную работу. Перед их отъездом появляется Росита. В разлуке Марина понимает, что по-настоящему любит именно Андрея. В горах во время обвала он получает серьезную травму. На торжестве окончания МГУ снова вместе Жюль и Росита: она едет с ним на его родину. Все вспоминают добром Андрея. Освободившись на неделю раньше срока от гипса, он появляется среди друзей.



А.Чернова — Марина

"У фільме — вышэйшая ступень нетыповасці, калі даць больш дакладнае вызначэнне, — надуманасць, штучнасць, якія ўзнікаюць заўсёды, калі робіцца спроба на аснове ўнікальнага здарэння стварыць цалкам рэалістычнае палатно... Усе становіцца з ног на галаву: сюжэт не вырастае натуральна з жыцця, а жыццё, натуральны ход падзей, нават палітычная атмасфера ў той ці іншай краіне падганяюцца пад сюжэт... Шчаслівы "хэпі энд" прасвечваў праз тоўшчу метражу. І гэта — істотная прыкмета, па якой можна адрозніць ...р мастацтва ад

рамесніцкай бразготкі. Мы не ведаем, чым скончыцца сапраўдны фільм, мы глядзім яго з увагай і напружаннем да апошняга кадра. Рамесніцкі ж фільм пачынаецца ашаламляльнымі падзеямі, а канчаецца сцвярджэннем, што двойчы два — чатыры... Думка фільма такая: у савецкага чалавека высокае пачуццё інтэрнацыянальнага брацтва. Думка, вядома, правільная. Але ці сумняваўся хто-небудзь у гэтым да фільма?.. І ўсё гэта знята зусім няблага, у сучаснай манеры... элегантна, аператарская работа... выдатная, сучасны быт студэнтаў, сучасны антураж, музыка і г.д. І вось менавіта гэта самае горшае. В.Кандзінскі пісаў у пачатку стагоддзя: "Калі кепскае ўвасоблена ў гатовай форме, выяўлена даволі ўмелай тэхнікай, калі яно сведчыць пра незвычайную знешнюю сталасць і пра безумоўную ўнутраную пустату, дык робіцца сумна, страшна, пакутліва" (Яфімаў Ф. Колькі будзе двойчы два? // ЛіМ. 30.І.1968).

"Внимание к картине какое-то время держится на самой новизне избранного жизненного материала, не освоенного пока кинематографом. Но вот исподволь, незаметно рождается и все более ощутимо начинает звучать в фильме нота фальши, неправды. Выразительность, типажность актеров уже не спасает... Искусственность характеров и ситуаций сценария привела к нежизненности... Спешневу-драматургу пытается помочь Спешнев-режиссер... Создается впечатление, что автор хочет спрятаться за фактуру предметов... Хотя по сути дела банальная беседа остается банальной, происходит ли она на дне пустого бассейна, в гардеробе или на фоне картины "Явление Христа народу". Известно, что контрапункт звука и изображения дает при умелом использовании блестящие результаты. За него ратовал Эйзенштейн. Да и у режиссера А.Спешнева и оператора А.Булинского были творческие удачи в этой области. Вспомним хотя бы сцену у моря в картине "Москва — Генуя": влажный песок, омытый волнами, следы на нем и звучащие слова о любви. Но в основе фильма "Москва—Генуя" лежала крепкая, прочная драматургия... Мастерство формы не может спасти произведения, коль нет в нем глубины содержания" (Нечай О. Драматург против режиссера // СБ. 12.III.1968).

"На студии и сейчас ставится немало фильмов на материале совершенно случайном, далеком от того, чем должна заниматься белорусская кинематография. Нередко слабые сценарии, не принятые другими студиями, попадают на "Беларусьфильм", им на ходу придается "местный колорит": меняются имена, фамилии, названия городов, деревень и т. д. ("Сорок минут до рассвета", "Мы с Вулканом" и др.)... Существует закономерность: зритель запоминает марку студии не столько по титрам фильма, сколько по содержанию, характеру картины. Принадлежность кинопроизведения именно данной республиканской студии, а не какой-либо иной определяется зрителем по теме, колориту, общему звучанию фильма... Постановка фильма на ином жизненном материале возможна, если это продиктовано серьезными соображениями, а не только одной производственной необходимостью. Вряд ли имело смысл ставить на студии в свое время, например, картину о жизни иностранных студентов в Москве ("Тысяча окон"), создавать фильм о крымских партизанах ("Улица младшего сына"), экранизировать далеко не лучшее произведение Н.Погодина..." (ФГВ. С. 112—113).

"В картинах А.Спешнева "Черное солнце" и "Хроника ночи" (а в 60-е годы "Тысяча окон") поиски в области формы нередко превалируют над углубленной разработкой драматургических обстоятельств, в которых могли бы с большей определенностью проявиться характеры героев (а через них — и само время)" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 74).

Библиография: Марціновіч А. Сыны розных народаў // ЧЗ. 18.І.1968; Бондарава Е. Звяраючы з поступам часу // Звязда. 22.Х.1968; Нечай О. Когда о фильмах не спорят // СК. 23.IX.1969.

A film narrative about students of Moscow State University who come from different countries of the world. Diploma at the reginal film festival. REVIEWS: the film is absolutely far-fetched and lacks authenticity; life is made to fit the plot which is used to teach a banal truth; the photography is really good for it is made in a modern and elegant style; the novelty of the selected material of life, expressiveness, the choice of actors as representative of types did not save the film because almost at once you notice the falseness of the characters and livelessness of the situations.

1968

ГОДЕН К НЕСТРОЕВОЙ (ГОДНЫ Ў НЕСТРАЯВЫЯ) (FIT FOR NON-COMBATANT SERVICE)

—ш/э, ч/б, 8 ч., 2120 м, в/э 18.XI.1968 г.

Сц. Е.[Э.]Севела; реж. **Владимир Роговой, Ефим [Эфраим] Севела**; оп. В.Николаев; худ. В.Кубарев; комп. Р.Хозак; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. С.Михлина, втор. реж. Д.Нижниковская, Ю.Филин; монт. В.Хантеева. В ролях: В.Перевалов (рядовой Володя Данилин), М.Пуговкин (старшина Качура), Л.Румянцева (Лена Королева), Б.Гитин (Пашка Фомин), А.Чернов (Самохин), Е.Кузнецов (полковник), К.Кавсадзе (Схирладзе).

Киноповесть.

Великая Отечественная война. Молоденький музыкант из провинциального городка Володя Данилин после гибели отца уходит добровольцем на фронт. Поскольку из-за плохого зрения он не годен к строевой службе, его направляют в роту связи и назначают ездовым при норовистом коне Бесе. Володе удается с ним справиться, но вскоре Бес гибнет на минном поле. Чтобы добыть коня, Володя отправляется в тыл к немцам. Все уже считают его погибшим, но он возвращается с раненым конем, которого называет Федей и сам выхаживает. Бойцы полюбили Володю, над которым вначале подсмеивались, считая недотепой. Разведчица Лена берет его с собой на задание, а когда ее ранят, Володя спасает ее и самостоятельно проводит корректировку артобстрела. Вскоре, во время наступления, Володю ранят. После госпиталя он возвращается в свою часть, где его находит награда. Федя ослеп, и Володя оставляет его безлошадным крестьянам, вынужденным пахать на себе, а сам уходит с однополчанами вперед, на запад.



В.Перевалов — Володя

"...Э.Сявела прапанаваў студыі сцэнарый, напісаны з пэўным веданнем сакрэтаў "кінематаграфічнай спецыфікі", аднак цьмяным... ўяўленнем пра жыццёвы матэрыял, які стаў зместам будучай карціны... Блізарукі васемнаццацігадовы юнак, па-дзіцячаму наіўны і даверлівы, бязмежна адданы сваёй віяланчэлі... і сапраўды мог бы стаць галоўным персанажам змястоўнай лірычнай камедыі. Але сцэнарый складаецца з сюжэтных перыпетый і сітуацый, адны з якіх набліжаюцца да драмы, другія — да лірыкі, трэція — да вадэвілю. І адпаведна з гэтым глядач вымушаны і героя прымаць то ўсур'ёз, то з мяккай усмешкай, то як персанаж амаль пародыйны. Карціна знята так, што над усім пераважаюць жанравыя сцэнкі з армейскага побыту "каля вайны". Сюжэт і змест сцэнарыя і вялі да гэтага, бо ўсе прыгоды дзеючых асоб успрымаюцца як звычайныя салдацкія анекдоты і апавяданні пра "цяплічнага інтэлігента", які пачынае армейскую службу. І ўвесь клопат рэжысёра скіраваны на тое, каб серыю падзей неяк знітаваць адным персанажам, апраўдаць тыя дзіўныя сітуацыі, у якія трапляе інтэлігентны юнак на фронце... Як гэта трафарэтна, бедна па выдумцы! І напісана, і знята на стужку з адзінай мэтай — "выціснуць слязу і прымусіць усміхацца" хоць бы і з дапамогай штампу. Праўда, у асобных жанравых сцэнках галоўная дзеючая асоба пачынае набіраць лірычны напал. Гэтаму спрыяе і артыстычная індывідуальнасць... Ул.Перавалава. Яго юнак і сапраўды часамі выглядае натурай унутрана багатай. Такі герой... мог бы стаць персанажам, гісторыя прыгод якога трымала б на сабе фільм. Але Валодзя Данілін пастаўлены ў абставіны мала верагодныя, у сітуацыі фальшывыя, у асяроддзе хадульных дзеючых асоб... з даўно вядомых ранейшых твораў... Адкрыта "знаёмага", нават "цытатнага", глядач бачыць у фільме вельмі многа... Гэта якраз той выпадак у кіно, пра які Ільф і Пятроў адносна літаратуры гаварылі: ні ў кога не ўкрадзена, але і не сваё... Нават тады, калі аўтары набліжаюцца да прафесіянальна ўпэўненай работы з акцёрамі або да выразных кадраў, зноў уладарна ўмешваецца блытаная думка і штампаваны сюжэтны ход, падказаныя сцэнарыстам" (Міхайлава С. І зноў пасрэдны фільм // ЛіМ. 1.XI.1968).

"... "Женя, Женечка и "катюша", "Крепкий орешек". А еще раньше были у Данилина и другие прототипы — солдаты Иван Бровкин да Максим Перепелица из одноименных фильмов, тоже "не приспособленные" к воинской службе, но ставшие образцовыми бойцами. Была еще Бабетта, которая пошла на войну, вооруженная лишь прелестной своей женской беспомощностью, легкомыслием, и все же что-то там совершившая... В отличие от иных персонажей, ставших героями лишь по указке сценариста и режиссера, в силу придуманных и предложенных ими обстоятельств, Володины подвиги — настоящие, им веришь, они должны были быть, они не могли не совершиться. В силу Володиного характера, всего душевного склада героя... Он отдает людям тепло своей души, заражает чистотой и непосредственностью восприятия мира. Он меряет людей высокой мерой нравственного идеала, соизмеряет происходящее с должным — с тем, каким оно должно быть по велению истинного долга и совести... Многие "серьезные" сцены пронизаны сочным народным юмором, а повествованию в целом свойственна какая-то свежесть интонации. Все это не исключает добротной достоверности в воссоздании картин фронтового быта... Это не шедевр, но смотрится с интересом" (Белявский М. Годен безусловно! // Моск. правда. 29.XI.1968).

"По воле авторов фильма Володя совершает поступки поистине необыкновенные... Героизм? Может быть. Только во имя чего? Чтобы сказать въедливому старшине, что мы, мол, сами с усами?.. Его сверстники свершили величайший подвиг, спасли мир от чумы фашизма... Их ратный труд был нелегок и непрост, в каком бы эшелоне они ни служили. И рассказывать о нем поколению сегодняшних семнадцатилетних нужно очень бережно и очень правдиво. Чтобы не возникло у них этакой снисходительной усмешки, какая появляется при взгляде на жизнь и "подвиги" Володи Данилина" (Могила О. Мужчины семнадцати лет // Труд. 18.XII.1968).

"Фильм, вероятно, задумывался как рассказ о том, как

этот славный мальчишка оказался “годен” — как тяжелые фронтовые будни выковали из него бойца, воина... Трудно было бы протестовать против того, что суровое и тяжкое время послужило темой для кинокомедии... Но раз уж фильм начинают кадры хроники... восстанавливающие негримированные будни войны, то мы вправе ожидать и нешуточного решения темы. Во всяком случае, трудно было себе представить, что может так случиться, чтобы война в фильме оказалась легче, проще... Рыхлость сценария... неопределенность замысла не дали возможности сколько-нибудь точно заявить жанр фильма. И вот главным героем фильма стал белый цирковой конь по имени Федя. Ему принадлежат все симпатии героев и авторов... Долго еще преследует нас досадное воспоминание о скоропалительном хэппи-энде, о бестактном и обидном соединении непридуманного горя и слащавой сентиментальности. Существуют вещи несочетаемые... Хорошо вышколенный Федя — это забавно... Но снимать для него целый фильм? Фильм о войне?.. Мы не ищем в киноленте того, что в ней не заложено... Но ведь и времена “Небесного тихохода” и “Воздушного извозчика” для кино тоже миновали... Так чего же мы все-таки хотели бы от этого фильма? Во-первых, чтобы мысль, явно тревожившая его создателей, мысль, которую можно бы сформулировать общо — война и характер, — была выявлена. Чтобы психологизм не подменяли клоунадой. Чтобы, определив точно жанр — направление разговора, — авторы сказали слово о человеке и войне. Весомое, правдивое. Свое. И чтобы вступало в силу и чувство меры, и вкуса и, разумеется, когда надо, юмора” (Брандобовская Л. По законам типажности // ЗЮ. 9.I.1969).

Библиография: Эрштрем А. Добрые приметы // Огонёк. 1968. № 38. С. 22; “Годен к нестроевой” // СК. 23.XI.1968; Бондарева Е. День сегодняшний, день завтрашний // ВМ. 26.XII.1968; Крупеня Я. Да страявой годзен // МП. 3.I.1969; Раманоўскі К. Прыгоды і да страявой // НГ. 8.I.1969; Іваноўскі У. Час прад’яўляе высокія патрабаванні // ЛіМ. 28.XI.1969.

A film narrative about a young musician who, because of poor eyesight, was enlisted for non-combatant service during the Great Patriotic war. REVIEWS: the genre of the film is not clearly defined but everyday scenes of military life “near the front” prevail; some scenes are quite successful thanks to the actor; Danilin’s prototypes are the heroes of *Zhenya, Zhenechka and Katyusha, Ivan Brovkin, Maxim Perepelitsa*; the film is full of rich folk humour; the scenes from military life are really authentic.

ДЕСЯТАЯ ДОЛЯ ПУТИ (ДЗЕСЯТАЯ ЧАСТКА ШЛЯХУ) (A TENTH PART OF THE WAY)

— ш/э, ч/б, 7 ч., 2017 м, в/э 14.VII.1969 г.

Сц. С.Кара; реж. **Юрий Дубровин**; оп. В.Окулич, В.Николаев; худ. Б.Кавецкий; комп. Е.Гришман; звукооп. К.Бакк, худ. по кост. И.Лагунова; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Ю.Филин; монт. Г.Курнева. В ролях: А.Эйбоженко (Павел Коротков), А.Дубровина (Ирина), П.Кормунин (Твердохлеб), Н.Еременко (Бухтеев), Б.Бибиков (Данилевич), А.Чернов (Веригин), Э.Горячий (Зязюля), В.Сигов (Покровский); А.Климова, Е.Уварова, Л.Румянцева, Ю.Цоглин, Р.Шмырев, В.Поночевный, В.Бровкин, Л.Янпавлис, В.Шрамченко, В.Светлов, А.Милованов, Е.Богданович, В.Евченко, В.Роговцев, Б.Владомирский.

Киноповесть.

По мотивам одноименной повести П.Межирицкого.

Проходящая практику студентка мединститута Ирина приезжает по вызову к больному. Им оказывается молодой инженер Павел Коротков. Поскольку у Павла никого нет — его родители погибли во время войны, он детдомовец, — она ухаживает за ним во время болезни. Между ними возникает взаимное чувство. Директор крупного станкостроительного завода Твердохлеб ищет главного инженера. Секретарь райкома Александра Ивановна рекомендует ему Короткова как дельного, перспективного работника. Едва придя на завод, Павел, человек принципиальный и бескомпромиссный, начинает решительно действовать: меняет начальника экспериментального цеха, назначает нового главного конструктора, останавливает запуск в серию морально устаревшего станка. Все это вызывает неудовольствие многих заводчан, привыкших работать спустя рукава. Осложняются отношения Павла и с Ириной, узнавшей о существовании Люси, с которой был близок Павел прежде, и засомневавшейся в его чувствах. Несмотря ни на что, Павел продолжает действовать. Он находит конструктора Зязюлю, который берется довести новый станок до необходимых параметров. Между тем на заводе создают комиссию для проверки деятельности Короткова. Узнав о его неприятностях, Ирина идет к секретарю райкома и просит вступиться за Павла. Александра Ивановна обещает помочь. На заводском собрании большинство оказывается за Павла, даже снятый им начальник цеха, на которого делали ставку противники Короткова. В этот момент Зязюля находит оптимальное решение для усовершенствования нового станка. Мирится с Павлом и Ирина.



П.Кормунин — Твердохлеб, А.Эйбоженко — Коротков

“Наверное... авторы фильма... видели в своем Павле Короткове героя нашего времени в типичной ситуации борьбы и преодоления. На самом же деле герой моложе ситуации лет на пятнадцать... Вся сюжетная функция такого энергичного, казалось бы, персонажа... свелась, в сущности, к тому, чтобы, во-первых, принять с ходу волевое решение, а во-вторых, стоять на нем до конца. Все остальное и очень немаловажное делают другие... На долю же героя остался только кинематографический триумф. Нет смысла толковать о правдоподобии разыгранной в фильме технико-экономической ситуации: она целиком условна. И не в этом весь грех. Много хуже, что авторы откровенно любуются своим героем, одним из типичных мастеров пресловутого искусства руководить по наитию” (Дьяченко В. Парадоксы современного фильма // ИК. 1970. № 12. С. 21—35).

“Взрывной характер Павла Короткова.., его работа, его отношение к жизни поначалу обещают полный драматического напряжения сюжет... На какое-то время его жизнь захватит нас, покажется интересной. Но, к сожалению,

14 Зак. 1123

только на время. Вскоре споры его сведутся к "боям местного значения", принципиальность — к тому, что он станет что-то делать, кого-то снимать, с кем-то переругиваться. Действие фильма потечет весьма неопределенно. И хотя [авторы]... по-прежнему будут, каждый по-своему, стараться вовлечь нас в события, происходящие с Павлом Коротковым, их рассказ теперь покажется выхолощенным, плоским... А в результате: будет герой — и не будет героя. Есть спор — и нет его. Камера медленно и скучно скользит по лицам, почти не замечая их. Кажется, что лента остановилась, едва пройдя десятую долю пути... Случилось все это потому... что в картине пропали мысль и та заинтересованность, которая отличала самое начало. Похоже, авторы фильма... приведя героя на завод, растерялись и заметили только то, что лежит на самой поверхности. Их герою неожиданно стало легко. Сомнения его немедленно прояснились, препятствия, как по мановению волшебной палочки, устранились... По сути дела, ничто активно не противодействовало главному инженеру... О каком пути может идти речь? То, что мы увидели, — прогулка. А прогулка не в характере Павла Короткова — того Короткова, каким он был заявлен вначале" (Мудрик М. Только десятая доля пути // Сов. кино. 9.VIII.1969).

"Повесть была написана живо, с юмором, без особой глубины, но с той долей "похожести", когда читатель охотно подхватывает ситуацию, характер, набросанные эскизно... Герой был грубоват, но симпатичен... Сражался, побеждал, привычно прикрывая иронией и раны, и награды судьбы. Всякий знает, как невероятно сложно переводить на кинематографический язык все написанное от первого лица... Сценарий не получился. Во-первых, потому, что полнокровным образам взяться было неоткуда, в повести вместо них — беглые психологические зарисовки, иногда весьма приблизительные. Сценарист стал "укрупнять" характеры. Хрупкое "модерновое" строение молодежной повести не выдержало. Главный герой, переписанный крупно и с нажимом, все явственнее стал принимать черты, знакомые по другим произведениям. Автоматически друзья сделались безликими (весь материал пошел на главного героя), враги — карикатурными (чтобы их яростнее крушить). Во-вторых, против авторов работало и время. С момента появления повести... все, пусть небольшие открытия, которые сделал молодой писатель, перестали быть ими... Создалось впечатление, что режиссер не знал точно и определенно, чего он хочет от актеров. Да и могло ли быть иначе — сценарий продолжал переделываться по ходу съемок, образы трансформировались до неузнаваемости, и все это наспех, почти перед аппаратом... Так в действие вступила третья стилистика, третья творческая манера. Неизвестный автор тяготел к символике, к возвышенным красивостям... Решив, что важность темы искупит недостатки ее воплощения, на "Беларусьфильме" оказались в плену у собственного решения" (Ужова Г. Секрет неудачи // Сов. кино. 4.X.1969).

"Фильмы типа "Десятая доля пути" можно назвать современными только условно. Они современны по формальным признакам, но очень далеки как от сегодняшней жизни, так и от нынешнего уровня киноискусства. Конечно, такого рода картины отличаются от декларативных сусальных фильмов первых послевоенных лет. Им присуща иная стилистика. Среда, окружающая героев, подается авторами более тщательно. Правда жизненных подробностей, "мелочей" не вступает в этих кинопроизведениях в вопиющее противоречие с реальной жизнью, как это было в некоторых фильмах 50-х годов... Но картины, о которых идет речь, несмотря на различия чисто внешнего характера, смыкаются с фильмами прошлого по своей сути... Конфликты, положенные в основу их драматургии, нежизненны, образы-характеры однолинейны и статичны. Коротков сродни машинисту-новатору Чобуру из фильма "Зеленые огни"... Он родной брат звеньевой-льновода Надейки Красович из картины "Посеяли девушки лен"... Однозначные характеры-тезисы не украшали кинематограф 50-х годов, тем более они не украшают киноискусство нашего времени... (ФГВ. С. 63—97).

Библиография: Смаль В. По проторенному пути // ВМ. 1.VII.1969; Ратнікаў Г. З чужога голасу... // МП. 18.VII.1969; Станюта А. Прямо как в кино // ЗЮ. 29.VII.1969; Бондарава Е. Калі ж спыніцца гэты паток? // ЛіМ. 1.VIII.1969; Іваноўскі У. Час прад'яўляе высокія патрабаванні // ЛіМ. 28.XI.1969; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 60.

A film narrative based on the book by I.Mezhiritski about a young engineer who becomes chief engineer of a big plant. REVIEWS: an untrue technical and economic situation; the authors admire the hero who never does anything significant; films of this kind differ insignificantly from the films of the first post-war years: the conflicts of the film are not true to life, the characters are static and one-dimensional.

ЖЕЛАЮ УДАЧИ (ЖАДАЮ ПОСПЕХУ) (WISH YOU GOOD LUCK) — обычн., ч/б, 2 ч., 586 м, в/э V.1969 г.

Сц. В.Беляев; реж. **Вениамин Смагин**; оп. Г.Вдовенков; худ. В.Белоусов; звукооп. А.Шлойдо; монт. В.Коляденко. В ролях: В.Мартынов (Турок), Н.Еременко (капитан), И.Комаров (лейтенант), С.Хацкевич (Гарковенко), М.Сидорок (пленный немец).

Киноновелла.

По мотивам рассказа белорусского писателя Василя Быкова "Четвертая неудача" (1961).

Великая Отечественная война. Рядового-артиллериста Турка преследуют постоянные неудачи: то вещмешок потеряет, то котелок с едой опрокинет, то не туда пошлет снаряд, едва не попав в своих. Однажды ему поручают проводить на КП раненого капитана-разведчика, который возвращается из немецкого тыла, где его товарищи погибли, а "языка" так и не удалось взять. По дороге они случайно натыкаются на немецкого солдата и берут его в плен, причем Турок показывает себя с самой лучшей стороны. Услышав похвалу капитана, он начинает верить в себя. Возвратившись в свою часть, Турок узнает, что его берут в разведку.

Библиография: КіЛ. С. 89.

A film novelette about an unlucky young soldier during the Great Patriotic war based on the story *Fourth Failure* by the Belarusian writer V.Bykov.



В.Мартынов — Турок

ИВАН МАКАРОВИЧ (ІВАН МАКАРАВІЧ) (IVAN MAKAROVICH) — обычн., ч/б, 8 ч., 2352 м, в/э 18.XI.1968 г.

Сц. В.Савченко; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Дементьев; комп. Р.Хозак; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. Л.Чижевская; монт. Л.Кузьмич, Л.Печиева. В ролях: В.Махонин (Иван Макарович), Л.Кочка (Лялька), И.Бразговка (Зина), М.Макаров (Колька), Т.Логинова (мать Вани), Е.Максимова (Наталья Афанасьевна), В.Владимирова (мать Кольки), А.Трусов (дядя Кузя), Н.Еременко (отец Вани); З.Воркуль, Н.Урбанович, Г.Рогачева, И.Пушкарев, Б.Руднев, В.Маренков, Г.Гитин, Е.Тереховский, М.Федоровский, М.Шевелева, Ю.Филиппчик, П.Зенченков, С.Михальчик, Т.Ашурков.

Киноповесть.

Гран-при "Серебряная Минерва" "за высокое исполнительское мастерство актеров и отличное техническое решение фильма, придавшее ему особую выразительность" на XXII МКФ детских фильмов в Венеции (Италия, 1970);

Приз и первая премия за лучший фильм для детей и юношества на IV ВКФ (Минск, 1970);

Спец. приз и диплом I степени за лучший фильм для детей и юношества на X КФ республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии (Минск, 1969);

Премия ЦК ЛКСМБ в области киноискусства И.Добролюбову, Д.Зайцеву, В.Дементьеву (1970).

Живет в небольшом белорусском городке мальчик Ваня, озорничает, как и многие мальчишки. Но начинается война. Отец уходит на фронт, а мать и Ваня едут в эвакуацию на Урал к брату отца. В дороге во время бомбежки погибает мать, и Ваня остается один. Долог и труден его путь в далекий уральский город. Приехав на место, он узнает, что дядя ушел на фронт, а в его комнате поселили эвакуированных из Москвы бабушку Наталью Афанасьевну с внучкой Лялей. Ваню приютил у себя дворник дядя Кузя. После всех испытаний и потрясений Ваня заболевает, а выздоровев, начинает помогать дяде Кузе. В школу он не ходит, потому что не хочет сидеть ни у кого на шее. Ваня ждет писем с фронта, но их все нет и нет. Уходит на фронт и дядя Кузя, а Ваня остается работать вместо него. Узнав, что погиб отец Ляли (мать ее умерла давно), он начинает помогать бабушке с внучкой. Наталья Афанасьевна уговаривает его жить вместе с ними. Ваня идет работать на завод, чтобы больше зарабатывать. Там уже работают его новые друзья Коля и Зина, которые постарше Вани, но теперь берут и детей: нужны рабочие руки. Именно Наталья Афанасьевна начинает называть Ваню уважительно, по имени-отчеству — Иван Макарович. Идет уже вторая военная зима, когда Ваня получает похоронку на отца. Горе его велико, но надо держаться, работать, помогать бабушке растить Лялю. Уже и другие величают его Иваном Макаровичем, хотя он еще совсем ребенок и ему так хочется иногда сбегать в кино, поиграть в футбол. А жизнь идет своим чередом: приходит письмо от дяди Кузи, уходит на фронт Коля, умирает бабушка. Но, как сказала она незадолго до смерти, за Ваню теперь можно не волноваться, да и за Лялю тоже: он сумеет вырастить и воспитать ее.



В.Махонин (в центре) — Иван Макарович

"Фільм прыцягвае сваёй глыбокай чалавечнасцю, дабратой, тонкімі ведамі дзіцячай псіхалогіі, яркімі дэталямі. У ім створан вельмі цікавы вобраз галоўнага героя... пераканаўча раскрываецца гісторыяператварэння хлапчука ў Івана Макаравіча... Пастаноўшчыкі фільма шукалі гістарычны, часам дакументальны падыход да матэрыялу. Яны ствараюць пераканаўчую рэальнасць не звышнатуральным асвятленнем, грымам і дэкарацыяй. Пастаноўшчыкі змаглі стварыць на экране атмасферу жорсткага і мужнага ваеннага часу. І няма нічога дзіўнага, што лепшымі сцэнамі ў фільме сталі масавыя... Усе гэтыя сцэны пастаўлены, зняты і сыграны з той высокай мерай густу і пераканаўчасці, якія мы сустракаем часта ў дакументальным кіно" (Навіцкая Н. "Іван Макаравіч" // Звязда. 16.VII.1968).

"Уся першая палова фільма (дарэчы, аператарскі знятая добра, з настроем) — як назыўныя сказы, як расказ не толькі пра тое, што шмат разоў было ў кіно, але было гэтак жа неаднойчы. Сцэны мірнага жыцця — парафраза "Іванава дзяцінства", сцэны эвакуацыі — нагадваюць "Лёс чалавека", хлопчык у цягніку — успамінаецца "Уступ"... Успамінаюцца і "Я родам з дзяцінства", і "Міма вокнаў ідуць цягнікі"... І калі нас нешта хвалюе ў фільме, — ці не прымаем мы эмацыянальны штуршок памяці, удар па нервовых струнах, ажыўленне жыццёвых асацыяцый, звязаных з вайной, за сапраўднае эмацыянальнае ўспрыняцце самога фільма? Самае галоўнае і цікавае магло б пачацца ў другой частцы карціны, калі ўмовы, у якія пастаўлены Ваня, прымушаюць яго раскрыць характар. На жаль, гэта найбольш слабая частка фільма. Як святы на іконах, як сонечны отрак, сусальны герой з выглядам "ахвяры" прымае ўсе нягоды лёсу" (Нячай В. Арыгінал ці копія? // ЛіМ. 12.VIII.1968).

"[Фильм] отличает от многих современных кинолент... о войне "бесстрашие" его создателей — они не боятся показаться излишне чувствительными. Боязнь упреков в сентиментальности, боязнь, возможно, критики, которая при слове "мелодрама" (жанр, имеющий право на самоутверждение как любой другой) ощетинивается копьями, порой приводит к результатам весьма плачевным... В фильме Добролюбова есть места, смотря которые, трудно сдержать слезы. Именно эти кадры больше всего западают в душу и вряд ли после просмотра... вы станете искать причину выражения своих чувств в литературных наименованиях: мелодрама, сентиментальность и т. д." (Поляков С. Перед дорогой на большой экран // СБ. 25.VII.1968).

"У літаратуры і кіно ўсё часцей з'яўляюцца творы пра станаўленне характараў падлеткаў у суровыя дні мінулай вайны... Трапны выбар юнага выканаўцы садзейнічае поспеху многіх эпізодаў стужкі. Віця Махонін вельмі непас-

рэдны і пераканаўчы ў сваіх паводзінах. Рэжысёр умела працаваў з ім і дамогся праўдзівасці ў кожным позірку, кожнай інтанацыі, эмацыянальных рухах... [У фільме] зроблена спроба расказаць аб тым, як юны герой набывае чалавечнасць і дабрыню. Дакладны рэжысёрскі "пасыл" вядзе і Віцю Махоніна да змястоўных і шчырых інтанацый, калі яго Ваня адкрывае для сябе сардэчнае цяпло, што не гасла ў людзях нават у жорсткіх ваенных абставінах. Знойдзена тое "што", якое яшчэ не часта сустракалася, яго б і варта было развіваць стылістыкай і ўсім арсеналам мастацкіх сродкаў. Кінематаграфічная ж структура стужкі, на жаль, застаецца перайма льнай" (Красінскі А. А калі зазірнуць пад эмацыянальны пласт? // ЛіМ. 27.VIII.1968).

"В этой картине вообще нет ни сентиментальности, ни мелодраматичности, хотя тема таила в себе немалые опасности. Она не нова... Но авторы нашли свою интонацию в рассказе о судьбе мальчика, которого война слишком рано сделала взрослым... Сдержанный, спокойный, почти документальный стиль повествования, без умиления, без приседания на корточки, что нередко встречается в рассказах о детях и для детей... [Роль Вани] очень достоверно сыграна юным актером... Именно... чувство ответственности — и наиболее характерная черта Ивана Макаровича, и наиболее привлекательная, ибо это человеческое качество нельзя не уважать" ("Иван Макарович" // СК. 23.IX.1968).

"...Дело не в том, что подросток становится взрослым, а в том, каким взрослым... Витя Махонин заставляет нас поверить, что уважительное имя-отчество дано его юному герою не зря. Его серьезность органична, она идет от понятной и прочувствованной серьезности того, что пережил Иван Макарович, того, что он делает... Но... ленты о минувшей войне воспринимаются нами с особой остротой — перед нами прошлое, не ставшее просто историей. "Но" — потому что в разговоре с экрана о том, что близко касается всех, предельное чувство меры и такта — необходимая норма, к сожалению, не всегда соблюдается" (Алехин А. Возмужание // Сов. кино. 5.XII.1968).

"...Авторы хотели показать, что добротворчество — основная и естественная функция нормального человека. И это, безусловно, прекрасная идея. Но воплощена она с таким старанием, что в конце концов героя фильма... становится жалко, до того он хороший. И обидно, что жалко, потому что жалость — результат перегиба авторов фильма. Мальчик, который умеет себе во всем отказывать, который из любви абсолютно забывает о себе, который так хорош, что хочется встать перед ним на колени, мальчик этот вряд ли может стать любимцем юного зрителя. И дело тут не в соблюдении пропорций добра и зла при изображении человека. Дело в том, что такому нельзя подражать, ибо степень и легкость его самоотречений заведомо исключает возможность быть таким же. У Тимура была команда, появились другие Тимуры, которым была понятна и близка отзывчивость гайдаровского мальчишки. Печально, что результатом самых лучших побуждений явилось что-то вроде жития святого, а не рассказ о ровеснике. Желая воспеть идеал, авторы создали идеальную схему, а это далеко не одно и то же... При всем при том "Иван Макарович" не вызывает активного зрительского протеста. Больше того, радостно, что фильм утверждает обязательность личной доброты, личного, добровольно выбранного пути к добру" (Очаковская Л. Только еще лучше! // СЭ. 1968. № 24. С. 4—5).

"Ваня... по замыслу авторов фильма, превращается в Ивана Макаровича. Однако этого процесса превращения как раз и нет в фильме. Есть готовый результат — уже повзрослевший герой. И доброта его удивительно безлична, существует как бы сама по себе, вне характера, вне преодоления. Друг за другом тянутся эпизоды-иллюстрации, призванные демонстрировать благородные душевные качества героя... В мальчике скорее читается покорность, подчиненность обстоятельствам... И образу героя и фильму в целом свойственна созерцательность — отсюда вялость, вторичность действия. Явно чувствуется стремление режиссера избежать какого-либо пафоса, однако это оборачивается бесстрастием в изложении событий. И драмы жизни маленького героя воспринимаются как заурядные происшествия житейского порядка" (Михайлова С. О войне без войны // ИК. 1968. № 12. С. 28—31).

"Это трогательная, хорошо рассказанная в живых экранных образах история... Ребенок, потерявший детство, рано повзрослевший, но сохранивший доброту души, неозлобившийся. Это — один из серьезных, важных поворотов нетленной военной темы... Портит ее изрядная доза дидактики, порой скороговорка, мешающая проникнуть в духовный мир героев. Но, думая о картине, о рассказанной в ней человеческой судьбе, я не могу забыть того, как смотрели эту картину дети... А смотрели они ее, затаив дыхание... Кинематограф должен быть зрелищем умным и глубоким, но при этом он обязательно должен быть эмоциональным, трогающим сердце. И вот на просмотре фильма... взволнованная девочка и внимательная тишина зала решительно повлияли на мое отношение к картине: они открыли мне ее бесхитростно-трогательное начало, ее воспитательную силу" (Погожева Л. История близкая и далекая // Правда. 22.VIII.1970).

Библиография: Поляков С. Здравствуй, Иван Макарович! // ЗЮ. 13.VII.1968; Шитик В. Еще одна сторона подвига // СГ. 18.VII.1968; Бондарева Е. В добрый путь, Иван Макарович! // ВМ. 29.VII.1968; Бондарава Е. Звяраючы з поступам часу // Звязда. 22.X.1968; Сіманава І. Ранняя сталасць // МП. 12.XII.1968; Крупеня Я. Спатканне са сталасцю // НГ. 25.XII.1968; Бондарева Е. День сегодняшний, день вчерашний // ВМ. 26.XII.1968; Алексеенко Д. Дети и взрослые // ЛП. 28.XII.1968; Натальина Н. Сколько лет Ивану Макаровичу? // МК. 21.V.1969; Лукша В. Паклон добраму чалавеку // ЧЗ. 31.V.1969; Чернов О. В ту лихую годину // СБ. 21.V.1970; Фрэз И. Венеция — двадцать второй раз // ЛГ. 16.XII.1970; Орлов Д. Недетские заботы детского кино // ИК. 1971. № 5. С. 24 — 41; ИСК. Т. 4. С. 337; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 175.

A film narrative about the fate of a boy who became an orphan during the years of the Great Patriotic war. Directed by I.Dobrolubov, a famous Belarusian director of the 1960s generation. Prizes at an international, All-Union, and regional film festivals. REVIEWS: the film is not only about the difficult childhood in the war years but also about the spiritual maturity of a nation which started the struggle against nazism; the successful choice of the young performer determined the success of a number of scenes; however, the structure of the film is not original; the film is neither melodramatic nor sentimental; the style of the narration is restrained and almost documentary-like; the seriousness of the young performer is organic; the hero is so good that he can hardly be liked by young spectators and will never be an example to follow, he is the ideal illustrating noble spiritual qualities; the hero rather yields to circumstances.

НАДПИСЬ НА СРУБЕ (НАДПІС НА ЗРУБЕ) (THE INSCRIPTION ON THE WOODEN-FRAME HOUSE) — обычн., ч/б, 2 ч., 517 м, в/э V.1969 г.

Сц. Э.Милова; реж. **Ростислав Бабич**; оп. М.Брауде; худ. В.Белоусов; звукооп. А.Шлойдо; худ.-грим. В.Антипов; монт. П.Засухина. В ролях: С.Калинин (дед Вечора), И.Ковальчук (Михась), Б.Владомирский (лесник), Д.Орлов (профессор-археолог); М.Захаревич, Р.Филиппов, Н.Дашковская.

Киноновелла.

По мотивам одноименного рассказа белорусского писателя Янки Брыля (1963).

Старому рыбаку деду Вечоре, который ставит сруб новой хаты, не хватает одного бревна для кровельной балки — матицы. На лодке с внуком Михасем он плывет через озеро в Переймовский бор, чтобы попросить у лесника Миколы разрешения срубить одну сосну. В этих местах во время войны была база партизанского отряда, где воевал сын Вечоры — отец Михася, а сам дед был связным. От лесника он узнает, что Переймовский бор собираются вырубать. Дед возмущен. Он отказывается рубить даже ту одну сосну, которая ему необходима, и отправляется за помощью в лагерь археологов к своему знакомому — известному профессору. Тот обещает поговорить в Министерстве лесного хозяйства. Кроме того, дед Вечора дает телеграмму в Минск "главному лесному начальнику". А для матицы забирает из укромного места прибереженное себе на гроб бревно с вырезанной на нем его фамилией. Оно и завершает сруб новой хаты.

A film novelette based on the story by the Belarusian writer Ya.Bryl about an old fisherman who is building a new wooden house.



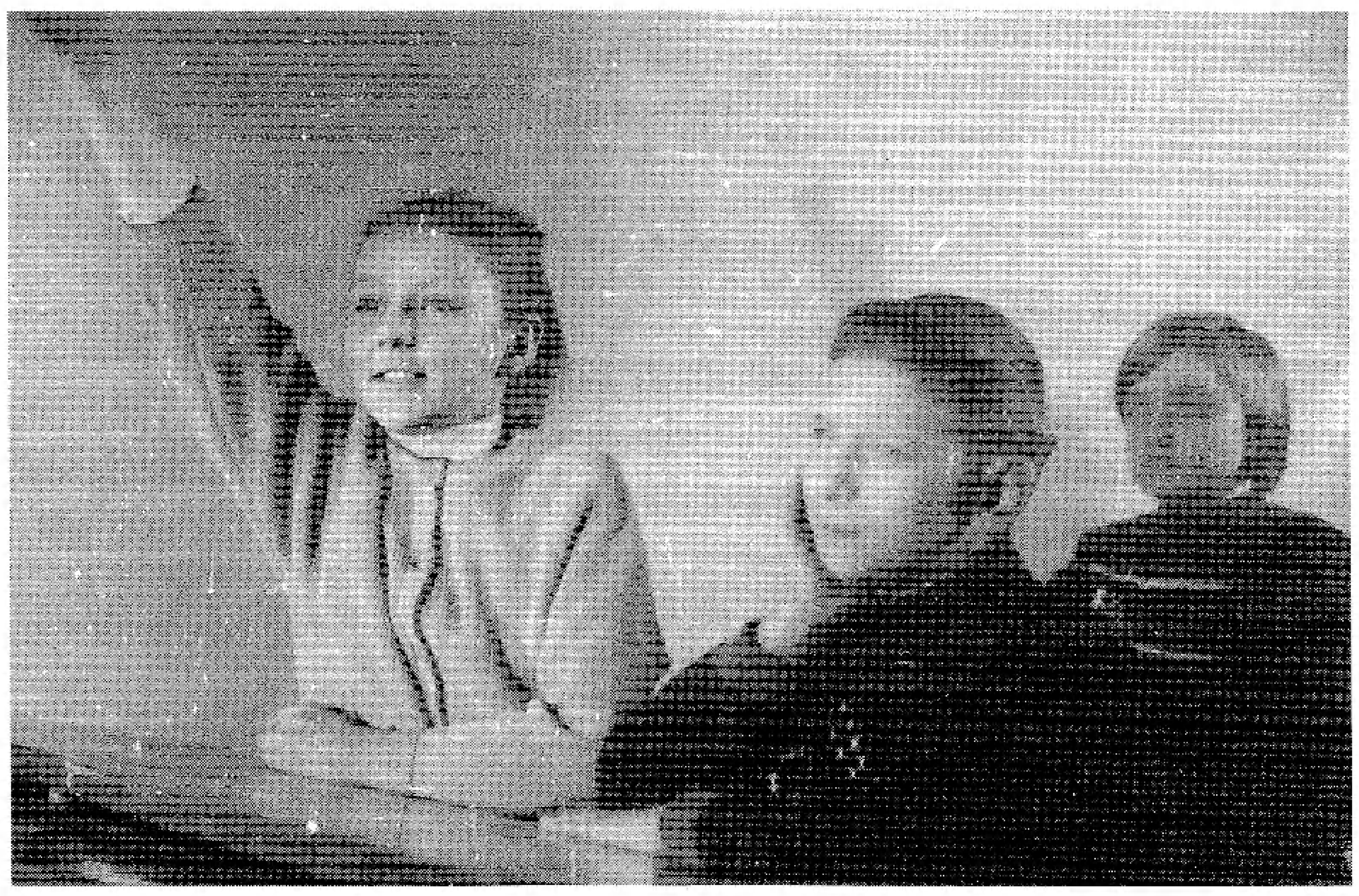
С.Калинин — дед Вечора

СТРЕКОЗИНЫЕ КРЫЛЬЯ (СТРАКАЗІНЫЯ КРЫЛЫ) (THE WINGS OF A DRAGON-FLY) — т/в, цв., 3 ч., 653 м, в/э [1.IX.1979] г.

Сц. Ю.Яковлев; реж. **Кузьма Кресницкий**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Альбицкий; комп. Е.Глебов; звукооп. С.Шухман, А.Шлойдо; худ. по кост. Э.Семенова. В ролях: О.Рябцева (Аллочка), Г.Лосев (Пека); Е.Акулова, Т.Алексеева, Л.Румянцева.

Теленовелла.

Мальчик Петя по прозвищу Пека восхищается своей одноклассницей Аллочкой — ведь она так красиво танцует на коньках, занимаясь фигурным катанием. Однажды, когда Аллочка была дежурной, она не убрала класс, не подготовила тряпку и доску. Не миновать бы ей наказания от учительницы, но Пека берет вину на себя. После школы Пека провожает Аллочку, но та велит ему не ходить за ней, потому что ее будут дразнить. Между прочим она спрашивает у Пеки, умеет ли он кататься на коньках, и он, конечно, отвечает утвердительно, хотя это не так. Приходится ему усиленно заняться коньками. Скоро должен состояться карнавал на льду, где Аллочка будет выступать. Пека слышит, как она восторженно рассказывает подружкам о букете живых цветов, подаренных какой-то фигуристке, и решает подарить цветы Аллочке. Но денег у него не хватает даже на один цветок. Посочувствовав, продавщица дает ему бесплатно одну слегка осыпавшуюся хризантему. На карнавале Аллочка исполняет с другими девочками танец маленьких лебедей. Кто-то из зрителей замечает, что крылья у них стрекозиные. После выступления Пека ждет Аллочку, но слышит, как на вопрос одной из подружек о нем она пренебрежительно отвечает: "Да так, один прилипала". Расстроенный Пека убегает и дарит цветок незнакомой девочке, которая по-доброму, по-хорошему заговорила с ним.



Кадр из фильма

A TV novelette about the first love and first disillusionment of a schoolboy.

ШАГИ ПО ЗЕМЛЕ (КРОКІ ПА ЗЯМЛІ) (STEPS ON THE EARTH) — т/в, цв., 7 ч., 1677 м, в/э 14.VI.1969 г.

Др. назв. "Степной колодец".

Сц. А.Проценко; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Кубарев; комп. Р.Хозак; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. А.Лозицкий; втор. реж. Н.Савва. В ролях: И.Пушкарев (Саня), В.Зубков (профессор Журавлев), Ф.Никитин (профессор Нечаев), А.Трусов (дед Никифор), Р.Недашковская (Аня), Л.Иванова (Настя), Р.Панков (Коржов), В.Особик (Андрей), К.Григорьев (офицер СС), В.Владимирова (мать Саньки); В.Баринов, С.Еникова, В.Жариков, Р.Маленченко.

Телефильм.

В южные степи приезжает археологическая экспедиция. Местный табунщик Санька знакомится со студенткой Аней и увлекается ею. Его дед, старый табунщик Никифор, рассказывает руководителю экспедиции Журавлеву о том, что накануне войны в этих местах также работали археологи во главе со старым ученым. Журавлев догадывается, что это был его пропавший без вести учитель профессор Нечаев... Он и двое его учеников — Алеша и Надя — не успевают эвакуироваться и оказываются в руках немцев. Пленников мучают, посадив на солнцепеке и не давая воды. Это видит избитый немцами за попытку угнать табун и отлеживающийся в кошаре Никифор. Алешу, пытающегося до-

браться до колодца, убивают. Никифора, который хотел помочь археологам, вновь жестоко избивают... Рассказ прерывается дракой в табуне. В лагере археологов Журавлев сообщает Ане и влюбленному в нее члену экспедиции Андрею, что исследование Нечаевым древней культуры каменных боевых топоров потрясло научный мир и только в фашистской Германии его объявили несостоятельным, поскольку оно не соответствовало теории превосходства германской нации. Журавлев продолжает дело Нечаева, но далек от завершения, а рукопись учителя пропала. Одностаничник Саньки, учитель Коржов, приезжает со своими учениками, чтобы помочь в раскопках. Вечером на танцах в лагере археологов Санька ухаживает за Аней, а влюбленная в него местная девушка Настя переживает. Придя к Журавлеву, Никифор продолжает рассказ... Приехавший офицер СС уговорами и угрозами пытается заставить Нечаева публично отказаться от своей теории, а также выведывает, где находится рукопись... Рассказ вновь прерывается, поскольку на раскопе находят мину и только осторожность и мужество Андрея предотвращают беду. Старый табунщик заканчивает рассказ... Никифор дает воды измученному Нечаеву. Тот говорит, что в колодце необыкновенная вода и просит передать это ученым, которые когда-нибудь приедут в эти места. При попытке бежать гибнет Надя, а Нечаева немцы увозят... Утром звучит взрыв: минеры обезвреживают мину. Журавлев с Андреем и Аней направляются к колодцу.

Библиография: Бондарава Е. "Мой любімы герой — зямны чалавек нашых дзён..." // ЛіМ. 19.XI.1982; Павлючик Л. Иду искать // СК. 1.VI.1985.

A TV film about archeologists who are working in the Southern steppe where their colleagues died at the beginning of the war. Directed by I.Dobrolubov, a famous film director of the 1960s generation.

БЕРЕГ ПРИНЦЕССЫ ЛЮСЬКИ (БЕРАГ ПРЫНЦЭСЫ ЛЮСЬКІ) (PRINCESS LYUSKA'S RIVERBANK) —т/в, цв., 5 ч., 1392 м, в/э 16.V.1969 г.

Сц. О.Куваев; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. Э.Садриев; худ. В.Чернышев; комп. Е.Гришман; звукооп. В.Устименко; втор. реж. Р.Смольский. В ролях: С.Смехнова (Люська), В.Тушенцев (Борис), А.Поддубенский (Леха), В.Мирошниченко (Мишка).

Телефильм.

Экранизация одноименного рассказа О.Куваева.

В глухом лесу на берегу озера работает небольшая геологическая партия: Борис — руководитель, радист Леха и Мишка-Борода. Из очередной радиограммы ребята узнают, что должны принять студентку-практикантку из Москвы. Борис и Леха плывут за ней через озеро в поселок. Но девушка прилетает в их отсутствие на попутном вертолете. Возвратившись в лагерь, они застают у костра Люську (так зовут очаровательную студентку), приготовившую с помощью Мишки ужин. Шутя, она объявляет себя королевой, а их — своими рыцарями. Ребята поют для нее любимую песню и решают назвать в ее честь берег, где находится лагерь, о чем должна свидетельствовать дощечка с надписью: "Берег принцессы Люськи". Утром, отложив свои дела, они помогают Люське в сборе трав для дипломной работы (она ботаник), а затем уходят в экспедицию: им необходимо еще раз удостовериться, что нефти в этих местах нет. О результатах экспедиции ребятам нужно срочно сообщить на базу. Люська, улетающая через два дня тем же попутным вертолетом, вызывается доставить их отчет. Они же обещают в экспедиции завершить сбор гербария. Вернувшись с маршрута, ребята обнаруживают, что Люська улетела, не дождавшись их, но оставив записку с просьбой прислать гербарий в Москву. Раздосадованный Леха пинает ногой столбик с дощечкой. "Зря ты. Тоже мне рыцарь," — говорит Мишка, когда они уезжают из этих мест.



С.Смехнова — Люська

"Ёсць у геаметрыі такі метад доказаў — метад накладвання. Калі прымяніць гэты метад для выверкі хаця б толькі знешніх характарыстык герояў гэтага фільма, дык можна заўважыць, што яны калі не роўныя, дык вельмі ж падобныя да цэлага шэрагу іх папярэднікаў у кіно і літаратуры... Чаму [ж] банальная, знаёмая нам гісторыя ўспрымаецца нават як адкрыццё? У мяне склалася такое ўражанне, што рэжысёр з самага пачатку ўсвядоміў і слабыя, і моцныя бакі сцэнарыя. Ён прыклаў усе намаганні, каб удыхнуць у даволі дыстрафічную схему "душу жывую", каб пераканаць нас у рэальнасці падзей, каб героі "абраслі" мускуламі. У выніку з'явіліся трапныя, дакладныя дэталі, цікавыя назіранні, нават — жывыя людзі. Героі зусім не такія простыя. Пад знешнім лакам у іх ёсць яшчэ нешта, нейкі сапраўдны ўнутраны свет, які сілай абставін схаваны ад нас. А абставіны такія: з'явілася дзяўчына, якая выбівае хлопцаў са звыклай каляіны. І яны для ЯЕ пачынаюць гуляць у "сапраўдных геолагаў", міжволі падрабляюцца пад ЯЕ ўяўленне аб тым, якімі павінны быць маладыя вучоныя... Відаць, гэты другі план не быў прадугледжаны загадзя. І добра, што акцёры здолелі ўгадаць яго, падхапіць, тактоўна пранесці амаль праз увесь фільм. Чаму амаль? Ды таму, што і рэжысёру, і акцёрам не хапіла, на жаль, веры ў сваю шчаслівую знаходку, таму што ў канцы фільма, пад заслону, яны не вытрымалі і, быццам стаміўшыся "выцягваць" намацаны імі другі план у характарыстыцы сваіх герояў, "спускаюць фільм на тармазах". Выбуху, якога мы чакалі, так і не адбылося. Мы так і не ўбачылі Барыса, Лёхі, Мішкі без масак-стэрэатыпаў, якія яны добраахвотна нацягнулі на сябе, каб дагадзіць прынцэсе" (Белавусаў А. Побач з удачай // ЛіМ. 12.VI.1970).

"Что можно было снять по этому сценарию? Веселую и неглубокую картину комедийного характера? Или стоило обострить конфликт и "тянуть" на острый драматизм (что вряд ли удалось бы без фальши)?.. Никифоров выбирает третий путь. Он находит интересных парней — пусть даже никто из них не снимался в кино. Он подбирает актеров, будто ему жить с ними в экспедиции не "киношной", а геологической, и не два месяца, а пять лет. То есть он ищет людей, с которыми было бы ИНТЕРЕСНО работать. Найдя их, Никифоров снимает фильм. В меру веселый, бесхитростный, без нарочитых обострений, но отнюдь и не гладенький. Не делая новизну и оригинальность самоцелью, режиссер выбирает наиболее верный путь — правдивость изображения. И выигрывает на этом... Именно в том заслуга картины, что авторы вовсе не стараются наклеивать ярлыки: этот хороший, а та плохая... Спрашивается тогда, для чего фильм?.. Для настроения. Оно получилось. Для того, чтобы мы увидели на экране хороших ребят, если хотите, наших современников. И тут нам вовсе необязателен "взрыв"... Ребята уплывают. И с ними жаль расставаться. Это в фильме получилось" (Будинас Е. Агитатор Глушков и принцесса Люська // ЗЮ. 14.VII.1970).

A TV film about the relations of three friends who are geologists and a Moscow female student who is having her working practice. The film is a debut of the famous Belarusian director V.Nikiforov. REVIEWS: the heroes look like their predecessors both in literature and film; the director tried hard to bring life to a rather lifeless scheme; the director does not aspire to originality and novelty; he chooses the only right way — the truthfulness of what he shows without trying to "label" his heroes.

ДЕРЕВЕНСКИЕ КАНИКУЛЫ (ВЯСКОВЫЯ КАНІКУЛЫ) (VACATION IN THE VILLAGE)

— т/в, цв., 3 ч., 769 м, в/э 2.IV.1970 г.

Сц. и реж. **Вячеслав Жариков**; оп. Б.Олифер; худ. В.Шестаков; комп. Р.Хозак; худ. по кост. Н.Избинская; звукооп. И.Аполлонова; втор. реж. В.Рыбарев. В ролях: В.Махонин (Лешка), И.Юревич (Таня), В.Дорофеев (дед Прохор), С.Морозов (Петр Николаевич, шофер).

Теленовелла.

В деревню к бабушке на каникулы приезжает из Москвы старшеклассница Таня. Она знакомится с местным пареньком Лешкой. Он учит ее ездить на лошади. Между ними возникает взаимное чувство. Во время одной из романтических поездок, в грозу, Таня простужается и заболевает. В начале осени Лешка провожает выздоровевшую Таню в Москву.

A TV novelette about the first love of a rural boy and a Moscow girl who is staying with her grandmother during her vacation.



И.Юревич — Таня

ЖДИ МЕНЯ, АННА! (ЧАКАЙ МЯНЕ, ГАННА!) (WAIT FOR ME, ANNA!)

— ш/э, ч/б, 7 ч., 1939 м, в/э 27.X.1969 г.

Др. назв. “Далеко от войны”.

Сц. Ю.Нагибин; реж. **Виталий Виноградов**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; звукооп. и муз. оформитель Б.Шангин; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. В.Рыбарев; монт. В.Антипова. В ролях: О.Янковский (Сергей Новиков), С.Жгун (Анна Серегина), М.Еремеев (Маклецов), А.Мазур (Циклоп), В.Каюров (Хаджи-Абрек), С.Смехнова (Ластикова), В.Чекмарев (администратор лилипутов), О.Аросева (Раиса Петровна), Р.Быков (Миня); В.Гафт, В.Васильев, А.Дорохина, В.Голубович.

Киноповесть.

Великая Отечественная война. Журналист Сергей Новиков приезжает в тыловой приволжский город, чтобы написать очерк о крановщице-ударнице речного порта Анне Серегиной. Коллега Новикова Маклецов устраивает его жить в цирковое общежитие, где Сергей знакомится с комендантом Раисой Петровной, борцами Циклопом и Хаджи-Абреком, другими его жильцами. Новиков и Маклецов вместе с местной “комсомольской богиней” Ластиковой, в которую Маклецов тайно влюблен, посещают цирковое представление. На следующий день Маклецов улетает в партизанский отряд. Попытки Новикова поговорить с Серегиной безрезультатны: Анна грубит или отшучивается. Постепенно Сергей узнает о ней: детдомовка, живет одна с ребенком, муж на фронте, разбитная, грубоватая, может выпить, ругается, как мужик. После танцев, куда Сергей приходит по совету Мини, одного из постояльцев общежития, у них, наконец, завязывается разговор. Оказывается, сегодня Анна получила похоронку на человека, которого считают ее мужем, — своего товарища по детдому, которого не любила, а теперь жалеет. Сергей рассказывает о себе: его в первом же бою контузило, последствия сказываются до сих пор, поэтому его не берут на фронт. Между Анной и Сергеем возникает искреннее чувство. На реке аврал: тонет баржа, и Анна организует женщин на ее разгрузку. Здесь, в затоне, находит ее письмо от Сергея: он должен срочно улететь в партизанский отряд вместо Маклецова, погибшего во взорвавшемся самолете.



О.Янковский — Сергей, С.Жгун — Анна

“...Фильм этот о высокой любви, о крылатых чувствах. Наконец, авторам картины никак не откажешь в пристрастии к художественным новинкам. Если они и не находят свои оригинальные решения, то добросовестно повторяют старые... Но почему же так холоден фильм?.. Перед нами острая психологическая ситуация. Там, где мы ожидали и надеялись увидеть интересный, полнокровный характер, историю его роста, движения, находим всего лишь исключительный случай. Конечно, было бы интересно и важно увидеть, как исключение подтверждает правило. В картине есть стремление показать это. За тем и понадобился режиссеру израненный буксир, на котором героиня лихо отплясывает чечетку. Тем же целям служат острые операторские ракурсы, смелые контрасты черного и белого, панорама города с высоты птичьего полета. Поэтично, не так ли?.. Оказывается, и поэтичность можно сделать дежурной, штампованной... Именно авторы самых безжизненных и бесплодных картин... скорее других прибегают к внешним чертам поэтического кинематографа, в конце концов обесценивая их... Если их герои на минуточку спустятся с тех котурнов и пьедесталов, которые им любезно предоставлены в этих фильмах, то они, несомненно, затеряются среди прочих обитателей нашей обширной планеты. Поэтому и нужны всевозможные эмоциональные допинги, восклицательные знаки и междометия. Замедленное, почти остановленное движение в кадре и барабанная дробь крупных планов — это главная форма выражения их

чувств... Быстро развивающаяся техническая оснащенность кинематографа предоставляет в распоряжение творческих работников все новые и новые выразительные средства, позволяющие маскировать скудость художественных замыслов и решений... Опасна не техника сама по себе. Беспокоит неумелое обращение с ней. А еще больше — слишком умелое, такое, при котором еще сохраняется и иллюзия творчества. Словом, тревожит и огорчает режиссерская безвкусица. Ремесленное кино начинает всегда с распродажи приемов высокого искусства, а кончает обесцениванием высоких чувств и помыслов. Тем оно и нежелательно" (Белов Г., Хлоплянкина Т. Мнимая поэтичность // СЭ. 1970. № 18. С. 4—5).

"...Словно шлейф зимнего дыма, плывет над городом мелодия. Она будет потом сопровождать нас на протяжении всего фильма, в самые трудные его моменты. Вы запомните ее — в ней ожидание и горький привкус несвершившегося. Содержание фильма... вкладывается в несколько фраз и кажется куда как не новым... Сначала все в фильме вызывает резкий протест... Фильм начинается с середины и продирается к зрителю трудно, сквозь дебри изобразительного изыска... Когда удаляется, наконец, с экрана цирк со всеми его экзотическими атрибутами, экраном этим абсолютно завладевает женщина по имени Анна Серегина. Та самая знатная экскаваторщица, а вернее, простая русская баба с переломанной, покалеченной войной судьбой... Несмотря на то, что отдаешь себе абсолютный отчет во всех изъянах фильма, фильм берет тебя исподволь, ты сопротивляешься и все-таки идешь за ним — в его правду, в быль о любви. О любви, которая только могла быть. Это фильм о том, как война насильственно сокращает расстояние между людьми, как трагически обостряет она процессы, которые должны совершаться согласно естественному ходу вещей. Как сминает она то, что должно зреть и распускаться в душах человеческих незримо и таинственно... В этой картине все время спорят сценарист с режиссером, режиссер с актерами. Лучшие ее моменты — те, где режиссер уступает место героям, их человеческой сущности, их драме" (Иванова В. Эти слова — впервые в жизни // Сов. кино. 15.XI.1969).

"...Уже немало фильмов о войне, где не рвутся снаряды, не падают сраженные пулей люди, где все внимание сосредоточено на человеческой душе, ее победах и поражениях в час трудных испытаний. Вот и еще один такой фильм... Мы словно прикоснемся к истокам человеческой личности... Такие минуты душевной обнаженности человека редки в жизни, и мы бываем благодарны художникам, запечатлевшим этот миг, ибо в такие минуты мы и себя глубже познаем. К сожалению, авторы фильма... не очень внимательны оказались к главным героям... Вот эта мозаичность... перегруженность второстепенными эпизодами и деталями, ложная многозначительность отдельных кадров, увлечение формальной стороной испортили хороший рассказ о хороших и непростых людях... Это тем более досадно, что и В.Виноградов, и Ю.Марухин способны были дать больше. Свидетельство тому — лучшие кадры и в этом фильме, где режиссер показал себя тонким психологом, а оператор — поэтом, чувствующим красоту мира. Фильм... мог бы стать новым достижением белорусского кино. Тому залогом и хороший сценарий... и хорошие актеры. А стал он недоговоренным словом, недописанной картиной" (Манаева Д. О войне без войны // СБ. 20.XI.1969).

"Сцэнарый... падкупляў свежасцю жыццёвага матэрыялу, уважлівым, паглыбленым паказам характару галоўнай гераіні — Ганны, дакладнымі прыкметамі часу... Рэжысёрскае пераасэнсаванне сцэнарыя не пайшло на карысць фільму... Вельмі ўжо незразумела гаворыцца ў карціне аб з'явах надзвычай важных для разумення ідэйнай задумы стужкі... Сцэнарый фільма... менш за ўсё меў патрэбу ў перабольшанай увазе да фармальных рашэнняў... Рудыменты мінулых фармальных захапленняў рэжысёра, якія выяўляліся ў акцэнтаванні асноўнай увагі на знешняй экстравагантнасці кадра і эмацыянальных "выбухах", адчуваеш і ў апошняй рабоце. У ёй нямала наўмысна напышлівага, прэтэнцыёзнага, што перашкаджае ўспрымаць вобраз Ганны ў бытавой і псіхалагічнай канкрэтнасці... Рацыяналізм, нястрымнае жаданне адвольна канструяваць вобразы і падзеі па свабоднай "фантазіі" рэжысуры выхаласцілі з фільма праўду жыцця, праўду мастацтва" (Красінскі А. Кавалкі вопыту і кірунак творчасці // ЛіМ. 25.XI.1969).

"Сколько раз мы уже встречали на экране и такую вот "трудную" любовь, и все эти приметы тяжелых военных лет — "столовки" со скудными обедами, солдаток на изнуряющей, неженской работе... Признаться, начало фильма вселяло надежду: наконец-то мы увидим будни многотрудной журналистской работы, постигнем ее сложность и своеобразие, станем свидетелями рождения серьезного газетного материала о человеке, о труженице... Очерк у героя картины так и не получился и он почти что и забыл о задании редакции. Газета напоминает ему о себе сообщением о гибели товарища и необходимостью лететь вместо него на фронт. Только это и высвобождает нашего героя из банальной любовной истории... История эта подана манерно, вычурно... Мы слышим ссылки на Толстого, Достоевского — ведь сейчас модны интеллектуальные герои! Вперемешку звучат Шопен, аргентинское танго — это для настроения! Хорошие артисты... стараются быть искренними. Только как это трудно в надуманной картине!.. И самое странное, что у истоков этого замысла мы видим... опытного кинодраматурга" (Вадимов Б. Простота и манерность! // Смена. 6.I.1970).

"Надуманный эксцентризм главного персонажа в свою очередь потянул за собой целую вереницу различных раритетов, так что только диву даешься: тут и дерущиеся лилипуты, и жалкая фальшивая цирковая борьба, и нелепые танцы на палубе обсохшей баржи, и дикие, уродливые грузчицы, и овес, который "только передовикам выдают", и любовь-калека... И все это без боли и сочувствия —холодно, щеголевато, в лихом, с "искрой", монтаже... Не станем расточать сентенции об уважении к горю и бедам военного времени... Отметим лишь, что заданная эксцентричность, чудаковатость героини, внутренне ничем не оправданные... закономерно востребовали от увлеченных авторов целого каскада драматургических и режиссерских приемов, противных времени и вкусу. И сделаем зарубку: не так уж она невинна, эта легенда о мудрости чудачества. Чаще всего она — индульгенция для авторов, приобретающих за недорогую плату право не мотивировать поведение своих персонажей жизненной правдой, логикой" (Дьяченко В. Парадоксы современного фильма // ИК. 1970. № 12. С. 21—35).

Библиография: Карелин А. Все, кроме правды // ВМ. 13.XI.1969.

A film narrative about the love of a journalist from Moscow and a crane operator in a Volga big port during the war. Screenplay by the Russian Soviet writer Yu.Nagibin. REVIEWS: the film tells of great love but does it in a very cold manner; instead of showing a full-fledged character the authors deal with an extraordinary case which is filmed in a poetic fashion but the poetry of the film is somewhat cliched; this is an example of a film when artistic efforts are replaced by technical devices; one of the films about war focusing on the human soul; regretfully, it lacks integrity and is overburdened with meaning; the screenplay is much more interesting than the film; the far-fetched eccentric nature of the protagonist accounts for a whole chain of similar characters who are shown coldly and with a certain degree of mannerism and lack of compassion.

КРАСНЫЙ АГИТАТОР ТРОФИМ ГЛУШКОВ (ЧЫРВОНЫ АГІТАТАР ТРАФІМ ГЛУШКОЎ) (THE RED PROPAGANDIST TROFIM GLUSHKOV) — т/в, ч/б, 4 ч., 1047 м, в/э 24.XII.1969 г.

Др. назв. "Агитатор Глушков", "Агитвагон", "Сказка любви роковой".

Сц. В.Потейкин; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. Э.Садриев; худ. В.Чернышев; комп. Е.Глебов; звукооп. Ю.Сбоев; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. В.Шульман; монт. Л.Кузьмич, Л.Малахова. В ролях: В.Базин (Трофим Глушков), И.Азер (Катя Зыкова); В.Ганшин, Е.Шабан, А.Биричевский, С.Александров.

Теленовелла по мотивам рассказов Вс.Иванова.

Приз ЦК ЛКСМБ за лучший фильм о молодежи на IV ВФ телефильмов (Минск, 1971).

Идет гражданская война. Агитвагон с кинопроектором, в котором едет красноармеец-киномеханик Трофим Глушков, отцепляют на одной из станций. С наганом в руке возмущенный Трофим бросается к начальнику станции, но тот объясняет, что на фронте прорыв, паровозов не хватает и для увеличения скорости движения эшелоны сокращают. Возвратившись ни с чем, Глушков обнаруживает в своем вагоне медсестру Катю Зыкову, отставшую от эшелона. Трофим впрягает лошадь, и они медленно едут дальше. Глушков показывает Кате "Сказку любви роковой", а также кинотрюк — обратную проекцию. Ночью, когда они спят, агитвагон вместе с прицепившейся к нему "бродячей" теплушкой со снарядами присоединяют к какому-то составу. На остановке Трофим случайно обнаруживает привязанного к вагону полуживого начальника станции и понимает, что это белогвардейский эшелон. По требованию офицера Глушков демонстрирует набившимся в вагон белым "Власть плоти" со своими комментариями. Во время сеанса он незаметно посылает Катю отцепить агитвагон с теплушкой от эшелона. После фильма Трофим показывает хронику, запечатлевшую победы красных на фронте, а также В.И.Ленина. Взбешенные белогвардейцы стреляют в экран, пытаются схватить Глушкова. Их задерживает солдат-казах. Схватив бобину с кинохроникой, Глушков выпрыгивает из вагона. Белые стреляют ему вслед. Взрываются снаряды в теплушке, а с ней и агитвагон с белыми. Падает умирающий Трофим. Раскручивая кинопленку, катится по земле оброненная им бобина.



В.Базин — Трофим, И.Азер — Катя

"Язык фильма — обобщение, доведенное до символики. Калейдоскопическая быстрота смены событий определяет ритм картины. Стилистика найдена очень удачно. Такая режиссерская находка, как надписи после появления героя на экране, помогает имитировать стиль кинематографа немого кино. Рядом с героической действительностью — кадры наивных "салонных драм" — фильмов "Русской золотой серии". Этот контраст помогает четче выразить идейную направленность картины. Несмотря на небольшой объем новеллы, перед нами полностью раскрывается характер главного героя... Молодой актер Виталий Базин... перенес на экран свою непосредственность, свои добрые глаза. В самый решающий момент, в критически сложившихся обстоятельствах его герой поступил в соответствии со своей душевной интуицией, со своим убеждением. После фильмов "золотой серии" он показывает белогвардейцам революционный сюрприз: тов. Ленин приветствует красных орлов. Он знает, что его могут убить, но идет на риск. Трофим Глушков видит, что среди белогвардейцев есть обманутые и сомневающиеся, именно для них он показывает пленку с выступлением В.И.Ленина. Все это молодой актер передает правдиво и эмоционально. В роли медсестры Кати Зыковой снялась... студентка ВГИКа Ирина Азер. Материал был невелик, но актриса обладает удивительным умением передать внутреннюю чистоту, поделиться своей верой в победу добра над злом. В финале Трофим погибает, но успевает спасти ленту, запечатлевшую В.И.Ленина. В этом — оптимизм и светлый жизнеутверждающий пафос фильма, который авторы посвящают 100-летию со дня рождения великого вождя" (Янковский М. Баллада о красном агитаторе // ВМ. 18.XII.1969).

"...Так же легко, как в начале фильма авторы "включили" в нас чувство времени, так же незаметно, несколькими легкими штрихами они делают время вовсе несуществующим. Оно словно уплывает куда-то за экран. Словно и не было всех этих перипетий — бед, прорывов, блокад... Двое совсем юных людей, явно симпатичных друг другу. Блики огня от "буржуйки". Потом блики на белой простыне экрана и ровный стрекот киноаппарата. Пустяшный и безвкусный фильмик "Сказка любви роковой" сейчас вовсе не кажется пошлым. Он предназначен Кате. И Трофим чувствует себя волшебником, открывающим взору девушки сказочный мир. Все это кажется вечным, незыблемым. На этом, свободном что ли, обращении со временем и построен фильм. То, как остро авторы чувствуют время, видно во всем. И в бесхитростной декорации, в нарочито простом построении кадра, на редкость несложном освещении. Может показаться, что это стилизация. Ничего подобного. Фильм вовсе не подделан под "то" время. И мы все время смотрим на происходящее именно из сегодняшнего дня. И смотрим с тонко навязанным автором и режиссером отношением — вдумчивым, теплым, чуть ироничным... У посмотревших его [фильм] остается чувство очищенности, обновленности, какое бывает при всяком соприкосновении с юностью. И здесь-то, безусловно, сыграл свою роль возраст создателей картины, обеспечивающий молодым кинематографистам свежий и открытый взгляд в историю..." (Будинас Е. Агитатор Глушков и принцесса Люська // ЗЮ. 14.VII.1970).

"...Единственный... на фестивале фильм, который "наводит мосты" с тем благодатным направлением в большом кинематографе... что объединяет в себе старых "Красных дьяволят", их теперешних братьев — трижды "Неуловимых мстителей", картину об Искремасе "Гори, гори, моя звезда!" и им подобные... Главное достоинство режиссуры... кроется в своеобразии... постановочного

замысла, в удачно избранной... приподнятой тональности изложения материала. Именно В.Рубинчик, кстати, проявляет большую заботу о зрительском восприятии, строя свой фильм в строжайшем соответствии с тем огромным опытом, который был уже накоплен зрителем к моменту его встречи с "Красным агитатором". В языке картины ощущается явная стилизация под немые ленты боевых двадцатых годов... с присущей им манерой повествования, с характерными для той поры надписями типа "Трофим Глушков проявил смекалку". Интересно обыгрывается... прием "фильма в фильме", где "буржуйские" ленты "Власть плоти" и "Сказка любви роковой" служат не вставным номером, а тем связующим звеном, благодаря которому удачно пересекаются все линии драматургии картины. В.Рубинчик оснащает этот прием различными эмоциональными и звуковыми характеристиками одних и тех же кадров, используя даже обратный ход пленки в кинопроекторе — и вся его изобретательность — не ради трюков... "Сказка любви роковой", например, характеризует все этапы взаимоотношений Трофима и его подруги Кати... В реалистическом произведении такие случайности вряд ли устроили бы нас. В романтической ленте такие условности позволяют авторам без неуместных здесь мотивировок ("как в жизни") и подробностей вести своего героя к свершению подвига, который он, по законам своего искусства, должен совершить непременно! Действуя в соответствии с требованиями романтического, В.Рубинчик начисто лишает рассказ на экране каких бы то ни было бытовых характеристик мест действия, событий и героев. Режиссер ведет свой фильм, решая каждый его кадр, каждую его сцену символически, единственный лишь раз выпадая из этой манеры в "бытовизм" (эпизод переодевания Кати в присутствии Трофима). Например, диалог с вражеским офицером протекает у Глушкова так, что тот видит лишь сапог беляка, — весь короткий разговор ведется в кадре с сапогом, передающим отношение собеседника к хозяину обуви. Соответственно изображается и гибель прекрасного нашего героя: у подстреленного врагами революции Трофима, бегущего от эшелона, падает из рук коробка с пленкой, которую он только что им показывал; снятая рапидом, она медленно, тяжело катится по земле и как-то нехотя замирает" (Гульченко В. О расхожих типажах и правде характеров // Телевидение и радиовещание. 1972. № 1. С. 15—17).

"Фильм интересен своей поэтической атмосферой, светлой революционной романтикой, яркой психологической характеристикой героев. Парнишка-киномеханик... и его юная спутница... почти все время крупнопланово приближены к нам, так что малейшее движение мысли мы читаем в незамутненном роднике их глаз... Удачный выбор актеров на главные роли, их выразительная типажность способствовали тонкой психологической характеристике образов" (СХТ. С. 104—105).

Библиография: Смарадзінская Т. Сюрпрыз Трафіма Глушкова // ЛіМ. 12.VI.1970; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 194.

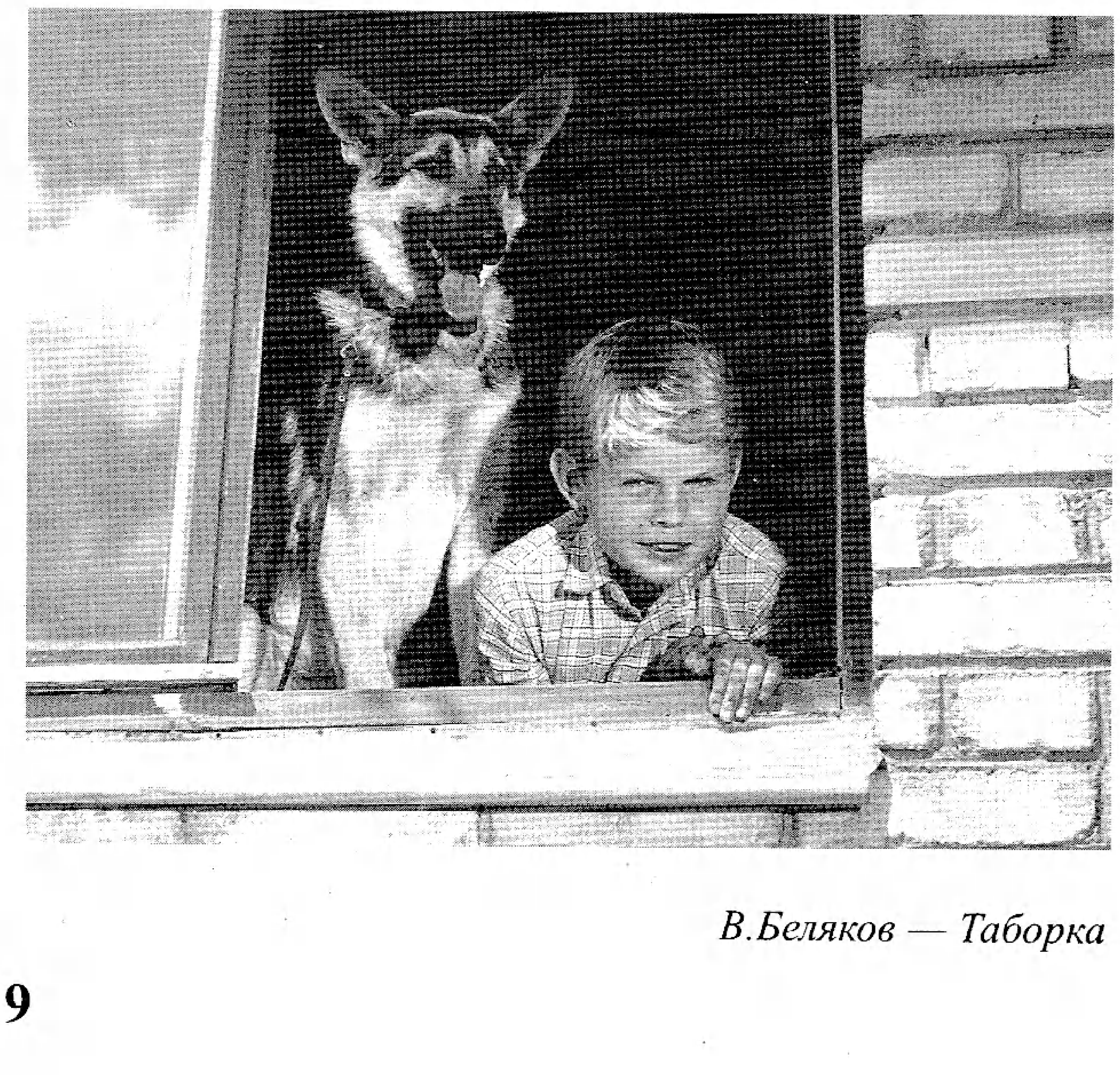
A TV novelette based on the stories by Vs.Ivanov about a Red Army man who shows films at the front during the Civil War. The film is a debut of the famous Belarusian director V.Rubinchik. REVIEWS: the language of the film is a generalization which acquires the qualities of a symbol; the imitation of the style of the silent film is successful; we observe the events from today's point of view feeling the director's attitude to them which is warm and a little ironical; the film is remarkable for its poetic atmosphere, bright revolutionary romanticism, and deep psychological characterization of the heroes, and the actors' expressive types contribute to this.

МЫ С ВУЛКАНОМ (МЫ З ВУЛКАНАМ) (THE DOG VULKAN AND ME) — обычн., цв., 7 ч., 1865 м, в/э 23.III.1970 г.

Сц. Ю.Яковлев; реж. **Валентин Перов**; оп. И.Ремишевский; худ. Ю.Альбицкий; комп. Г.Вагнер; звукооп. Н.Веденеев; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. Ю.Оксанченко; монт. М.Бодренникова. В ролях: В.Беляков (Таборка), Л.Кочка (Алеся), В.Тарасов (Николай Иванович), Е.Буренков (отец Таборки), В.Березуцкая (мать Таборки), Ю.Медведев (Баранов), Г.Рогачева (учительница Нина Петровна), Е.Уварова (учительница Анна Прокофьевна); А.Зимина, В.Поночевный, О.Лысенко, Т.Алексеева, А.Ильин, О.Маркина, О.Захарова, В.Зябкин, А.Казарчук, А.Левенко, А.Дубина, М.Шемет, Н.Солодуха.

Киноповесть.

Саша Таборка спасает щенка немецкой овчарки от мальчишек-хулиганов. Те гонятся за ним в развалинах Брестской крепости. Таборку и щенка защищает случайный прохожий со взрослой немецкой овчаркой. Мать Саши недовольна, что он постоянно таскает домой животных. Она велит сыну унести щенка. За то, что Таборка приносит щенка на урок, учительница Нина Петровна отправляет его к новому директору школы. Им оказывается тот самый прохожий — бывший военный Николай Иванович. Он понимает увлечение Таборки и рассказывает, что на фронте у него был пес Вулкан, который спас ему жизнь, а сам погиб. Саша тоже называет своего щенка Вулканом и хочет воспитать из него настоящую служебную собаку. Со своей подружкой Алесей он тренирует щенка. Им помогает Николай Иванович. И хотя на соревнованиях по служебному собаководству Вулкан не занимает никакого места, для Таборки он лучше всех. В школе ЧП: учительница Анна Прокофьевна сломала руку, споткнувшись о протянутую кем-то в коридоре веревку. Подозревают Таборку, поскольку у него не очень хорошая "репутация": кроме происшествия со щенком он разбил в школе стекло. Николай Иванович собирает общую линейку. Выясняется, что веревку принес Таборка. Алеся приводит в школу Вулкана, и он находит истинного виновника — Долговязого. На следующий день тот с компанией подкарауливает Сашу. Вулкан вновь выручает Таборку. Саша с Вулканом и Алеся вместе с другими ребятами участвуют в военной игре в Брестской крепости. Таборка находит солдатскую звездочку и решает стать пограничником.



В.Беляков — Таборка

"Фильм о добром и чутком ребячьем сердце, которое требует к себе самого бережного отношения. Ведь именно из этой повседневности и дома, и в школе складывается, формируется характер маленького человека. Фильм еще о том, как важно, чтобы взрослые вовремя и только очень умело вмешивались в этот процесс... Смотрела фильм ранним утром в кинотеатре, до отказа переполненном детворой... Такой зал, как чуткий барометр, показывает степень соответствия фильма жизненной правде. Таборкины беды и трудности принимались с огромным сочувствием — конечно же, они знакомы многим. Вспомните, а разве нам в детстве не приходилось бороться за свою самостоятельность, отстаивать свои идеи и желания, нередко оставаясь непонятыми. А какое особенное, доброе было у нас отношение к людям, которые, как и директор Николай Иванович, умели подобрать к нашим душам ключик, разговаривать с нами на равных, уважать наши мысли, чувства, направлять их тактично, не козыряя своим жизненным опытом! Как мы были благодарны им за это! Авторы фильма... вот так же на равных ведут разговор со своими юными кинозрителями" (Дашкевич Н. Как трудно быть маленьким // МК. 31.III.1970).

"[В картине] весьма отчетливо обнаруживается пренебрежение к зрителю, которому она адресована... Появляются хорошие, талантливые приключенческие картины для детей — из последних можно вспомнить хотя бы "Неуловимых мстителей". Они подтверждают истину, что художник совсем необязательно должен следовать штампам детективного жанра, что и здесь можно искать, пробовать, экспериментировать. Но можно, оказывается, и не искать, а использовать уже устоявшееся: условный сюжет, условные характеры, стандартные ситуации... У мамы в этом сюжете одна-единственная черта характера: она не любит собак. У директора — две: он любит собак и обладает теплым и проницательным взглядом. У мальчика — тоже одна: любит щенка Вулкана. У папы — ни одной... Эта анкета приведена для того, чтобы было понятно, что ровно ничего сверх сюжета в фильме не содержится, а сюжет, мягко говоря, не очень содержателен. На одном из этапов его развития... Вулкану и приходится доказывать свою полезность в качестве розыскной собаки. Доказывать... жестоким способом... Допустимо ли — даже не по юридическому, а по нравственному закону — вот так, с собакой, производить дознание и расследование по такому поводу? Ну хорошо, юный хозяин собаки еще не понимает, что и к чему, и исполнен следовательского пыла. Но взрослые люди, учителя... наблюдают за происходящим, не только не вмешиваясь, но даже одобрительно — как это понять?.. Похоже, что над этими вопросами они [авторы] и не задумывались. Если бы не этот эпизод фильм пришлось бы закончить... через двадцать минут после начала, поскольку коллизия к этому моменту уже исчерпывает себя до дна, и всякому нормальному человеку ясно, что собака — животное хорошее и друг человека, а мама неправа... Авторы... избавляются от угрызений совести, поскольку есть надежда, что детям даже такой фильм может понравиться. А если и не понравится — невелика беда, ибо громко и публично выражать свое мнение они еще не умеют. А жаль..." (Смелков Ю. Как для взрослых, только хуже... // Детская литература. 1970. № 9. С. 28—30).

Библиография: Беларускае кінамастацтва, стан і задачы // ЛіМ. 19.III.1969; ФГВ. С. 112 [см. материалы фильма "Тысяча окон"].

A film narrative about the friendship between a boy and a dog. REVIEWS: the film is about a child's kind heart, the formation of the child's character; the children's audience received it with compassion because the authors treat their young spectators as their equals; the film demonstrates disregard of the spectator to whom it is oriented: the characters are one-dimensional, the plot is dull, the moral is banal.

СОТВОРИ БОЙ (СТВАРЫ БОЙ) (TRY TO ATTACK) — ш/э, ч/б, 8 ч., 2130 м (вар. на бел. языке — 2162 м), в/э 4.VIII.1969 г.

Сц. Ю.Лакербай; реж. **Николай Калинин**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Булычев; комп. С.Пожлаков; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Хохлов; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. Е.Аксененко. В ролях: Г.Сайфулин (Иван), И.Буранс (Николай), А.Збруев (Владимир), Е.Мурниеце (Светлана), Т.Гаркуша (Наташа), И.Кох (тренер), Д.Капка (дед Алесь), И.Комаров (Монахов); С.Смушкевич, Н.Счастный, А.Павловский, В.Матулявичюс, М.Громова, К.Сенкевич.

Психологическая драма.

Спец. приз Центрального Совета ДСО "Вариа" за удачное решение этической проблемы в спорте на III ВКФ спортивных фильмов (Рига, 1970).

Долгие годы дружат спортсмены-фехтовальщики Иван Полесский и Николай Ястребов. Иван — открытый, удачливый человек. Он чемпион мира. Николаю же сложно жить в положении "вечного второго", тем более что даже близкие люди —журналист и также спортсмен-фехтовальщик Володя, которого Николай тренирует, и жена Светлана — считают, что в нем говорит честолюбие, а возможно, и зависть. После очередного турнира, где опять победил Полесский, он, Николай с женой и Володя со своей девушкой Наташей едут в деревню к деду Алесю, который воспитал Ивана после гибели в партизанском отряде его отца. Лодка, в которой они плывут по озеру, неудачно причаливает к берегу, и Иван получает травму руки, что надолго выведет его из строя. Между тем скоро соревнования на кубок страны, и только победитель поедет на важный турнир в Венгрию. Просмотрев любительский киноролик, снятый им в тот злополучный день, Володя начинает подозревать, что Николай, а именно он сидел на веслах, умышленно причалил неудачно. Оскорбленный подозрением, Николай отказывается участвовать в соревнованиях, но старший тренер Монахов не принимает его отказа. Меняет свое отношение к мужу Светлана. Николай побеждает в соревнованиях. Иван провожает его в Венгрию. Их дружба выдержала испытание.



И.Комаров — Монахов, Г.Сайфулин — Иван, А.Збруев — Владимир

"Фильм... как бы распадается на две самостоятельные, но далеко не равноценные по своему художественному

уровню половины... одна из которых посвящена спорту, а другая — личным отношениям между героями... Создатели картины сумели найти интересные выразительные средства для показа эстетики спортивной борьбы на фехтовальной дорожке. Здесь нельзя не выделить работу оператора... выразительно снятые крупные планы, удачно найденные точки съемки, умелое владение светом. Все это создает на экране великолепное по своей красоте зрелище, заставляет любоваться героями фильма, которые ведут темпераментные, острые схватки. Но... когда под звуки бодрой песни мы читаем на экране надпись "Конец фильма", начинаем понимать, что авторы... пытались видимость конфликта выдать за глубокий жизненный конфликт... И происходит это прежде всего потому, что общественно интересная этическая проблема... подменилась недоразумением, основанным на любви друзей к одной девушке, что придало всему произведению досадный привкус камерности, мелодраматичности... Актеры — исполнители главных ролей играют в фильме не столько характеры, сколько различные состояния" (Смаль В. Чем кончается бой? // ВМ. 21.VIII.1969).

"Трудно предположить, чтобы авторы... не видели огрехов сценария. Наверное, именно поэтому режиссер и оператор щедро нанизывают на хрупкий сюжетный стержень кадры необыкновенно, даже сладковато красивые... Смотришь фильм — и кажется, что попал в нарочито подобранный, условный мир "красивого", показанного безотносительно к настроенности, тональности, внутреннему смыслу кадра. И тогда начинаешь ощущать, что и стремительный, упругий, напряженный монтаж — всего лишь внешняя динамика, искусно скрывающая явные длинноты или просто пустоту. Художник обязан уметь отсекать, отбрасывать случайное, выделяя главное. С Юрием Лакербаем произошло как раз обратное. Не доверяя, очевидно, своему выстраданному спортивному опыту, он невольно свернул на удобный, укатанный большак. И пошли, замельтешили давно знакомые, кем-то ранее открытые сюжетные повороты, от гениального "Моцарта и Сальери" до скромной киноленты "Новенькая"..." (Савин Е. Снимите маски! // Физкультурник Белоруссии. 26.VIII.1969).

"Как гоголевская дама "приятная во всех отношениях", фильм... тешит глаз пейзажами... По свету, тону, контрастности, настроению снято весьма "приятно", мило, чисто. У актеров хорошие лица... А героев-то в общем и нет. Есть персонажи, но нет характеров, есть авторская многозначительность, но нет значительной мысли. Автор сценария... конфликты своего будущего фильма... черпал... из литературных реминисценций... Еще один "настроенческий" фильм, фальшивый по своей сути, далекий от жизни и ее проблем" (Нечай О. Когда о фильмах не спорят // СК. 23.IX.1969).

"У надуманай сітуацыі, прапанаванай аўтарамі фільма, дзейнічаюць і надуманыя, вялыя героі. Можна толькі паспачуваць акцёрам... Сцэнарый яўна не даваў ім матэрыялу для стварэння хоць трохі пераканаўчых, жыццёвых характараў... Ніхто не надзелен хоць маленькай запамінальнай рысай... Аўтарам фільма часам вельмі бракуе густу. Раскошныя інтэр'еры, машыны, касцюмы — дужа ж усё гэта разлічана на знешні эфект, на мяшчанскія ўяўленні пра "красивую жизнь". А стылізаваныя сцэны святкавання "Іванава дня" проста абураюць!" (Амвросьеў У. Фільм пра маіх калег // ЛіМ. 17.IX.1969).

"...Картина эта вовсе не о фехтовальщиках, хотя и рассказывает о людях, которые держат в руках сабли... Фехтование здесь ни при чем. Однако, может быть, в этом как раз и заключается общечеловеческая, художественная ценность фильма — он о людях вообще? В "Гамлете", когда Смоктуновский фехтует с соперником, это держит в напряжении весь зрительный зал, заставляет болеть, переживать за него. Поединок этот — действительное раскрытие драмы... Есть десятки других фильмов, где фехтование помогает проявлять характеры персонажей. Таков театральный вариант фехтования. С другой стороны, существует немало документальных кадров, снятых на чемпионатах мира и Европы... Да, это действительно бой! Это серьезно... А что происходит в фильме?.. Актеры изображали нечто среднее между театральным и спортивным фехтованием. Что-то равномерное, громкое и неистинное. Под этот шум рассказывалось в картине о мужской дружбе. О борьбе хорошего с еще лучшим... Кажется, персонажи не доверяют даже самим себе. Возникла система преувеличений — в чувствах, в характерах, в поступках героев. Не такой уж хороший был фильм "Первая перчатка". Но здесь он вспоминается как положительный пример. Это был не просто фильм про бокс. Главное, люди, герои картины были симпатичны зрителю... В фехтовании и в боксе есть такой термин: "бой с тенью". Означает он следующее: боец становится в боевую стойку и вступает в поединок с воображаемым противником. Создатели фильма "сотворили" бой с тенью придуманного ими несуществующего зрителя" (Петров А. Бой с тенью // Сов. кино. 27.IX.1969).

"У фільме адчуваецца тэндэнцыя, якая, на жаль, мае месца ў радзе кінатвораў апошніх гадоў. Я маю на ўвазе нястрымнае імкненне некаторых кінематаграфістаў абавязкова ўнесці ў свой фільм элементы так званага "мадэрну"... Гэты самы ліпучы "мадэрн" нечакана ўзнікае нават там, дзе ён, здавалася б, менш за ўсё патрэбен. Праяўляецца ён па-рознаму. Тут і нічым неабгрунтаваная аўтарская недагаворанасць, і няпэўнасць характараў, і імкненне да стылявой мудрагелістасці, і "прыгожы" і "кіношны" антураж, які павінен здзівіць гледача. Прыхільнікам моды, аб якой ідзе гаворка, хочацца гаварыць не проста, звычайна, нармальным чалавечым голасам, а неяк шматзначна, незвычайна... Героі карціны жывуць у свеце, які далёка не заўсёды ўспрымаеш як свет рэальны, свет жывы. Вельмі многа ў ім умоўна-кінематаграфічнага, выпусташанага, дыстыляванага... Карціне пры ўсіх яе недахопах, самых сур'ёзных памылках не адмовіш у прафесіяналізме. Аб гэтым сведчыць узровень акцёрскай ігры асноўных выканаўцаў, дынамічны мантаж, асабліва ў сцэнах спартыўных паядынкаў, уменне раскрыць спартыўную барацьбу як праціборства розных характараў, тэмпераментаў... Створаны выразныя партрэты герояў, выдатна зняты "пад хроніку" сцэны спаборніцтваў. Аўтары фільма зрабілі пакуль яшчэ рэдкую ў нашым кінематографе спробу пагаварыць аб спорце ўсур'ёз, закрануць яго важныя маральныя праблемы" (Красінскі А. На жаль — фальстарт... // ЛіМ. 10.X.1969).

"...Фильм... сюжетно и стилистически не повторяет другие экранные истории о спортсменах. В нем своя логика поведения героев, неоднозначность их отношений, выразительная форма. И все же вряд ли можно в факте его создания видеть принципиально важный шаг белорусских кинематографистов по пути осмысления современности. В замысле было намерение показать сложные взаимоотношения друзей-спортсменов... Но эта сложность осталась за кадром, потому что передана главным образом через усложненную структуру фильма, без углубления в психологическое состояние персонажей" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 60—61).

Библиография: ФГВ. С. 84—92.

A psychological drama about the relationship of two friends who are well-known fencers. Special prize at the All-Union Sports Film Festival. REVIEWS: interesting means of expressiveness have been found to show the aesthetics of sports rivalry, the work of the director of photography is impressive but there is only a semblance of a real conflict which has a melodramatic flavour; the peculiar tendency of the film is an ungrounded reticence, vagueness of characters, an attempt to reach stylistic sophistication and create a "posh", cinema-like environment; a conventional distilled cinematographic world.

СЫНОВЬЯ УХОДЯТ В БОЙ (СЫНЫ ІДУЦЬ У БОЙ) (THE SONS GO TO BATTLE) —

обычн., ч/б, 10 ч., 2672 м (вар. 1970 г. — 2690 м), в/э 20.XII.1971 г.

Др. назв. "Сыновья".

Сц. А.Адамович; реж. **Виктор Туров**; оп. С.Петровский; худ. Е.Ганкин; комп. А.Волконский; звукооп. Н.Веденеев; песни В.Высоцкого на муз. С.Пожлакова; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Хохлов; втор. реж. Л.Фадеева, А.Календа; монт. Е.Аксененко. В ролях: Н.Ургант (Анна Михайловна), С.Чуркин (Коренной), С.Суховей (Лина), К.Григорьев (Пинчук), О.Лысенко (Ксения), Ю.Горобец (комиссар), А.Захаров (Толя), В.Мартынов (Алексей), Д.Капка (дедушка); А.Климова, В.Белокуров, Э.Деркантис, Б.Бабкаускас, М.Капнист, А.Юкнявитене, М.Захаревич, В.Поночевный, К.Виткус, В.Ольшанский, В.Плют, В.Ильин, Ф.Эйнас, Н.Чемезов, Л.Крюк, В.Скоробогатов, В.Блинов, В.Зубарев.

Кинороман.

Экранизация по мотивам одноименного романа — второй части дилогии "Партизаны" (1950; 1960 —1963) белорусского писателя Алеся Адамовича.

Действие фильма происходит накануне освобождения Белоруссии в 1944 г. Анна Михайловна Корзун и ее сыновья находятся в партизанском отряде. Толя Корзун знакомится с только что пришедшей в отряд немой Линой. Партизаны задерживают в своем расположении неизвестного и поручают Толе охранять его. Задержанный пытается бежать, и Толя убивает его, а потом тяжело переживает случившееся. Сложные отношения между молодыми партизанами Коренным и Пинчуком. Они постоянно спорят и особенно о мере допустимой на войне жестокости. Стоит между ними и женщина — медсестра Ксения, которая нравится Пинчуку, а ей явно дороже Коренной. Он же подавлен известием о том, что его отец — полицай. Во время выполнения одного из заданий Коренной с товарищами приходит в родную деревню. Он узнает, что стать полицейским отца заставили, что в карательных операциях он не участвовал. Отец ведет партизан в деревню, где находятся каратели, захватившие заложников. Партизаны освобождают этих людей. Отец Коренного сражается вместе с ними и гибнет. На обратном пути Пинчук (он командир группы) заставляет Толю расстрелять случайно захваченного в плен немца. Коренной мешает этому. Ситуация отражает споры Пинчука и Коренного и становится причиной их ожесточенного столкновения, в котором Анна Михайловна принимает сторону Коренного. Фашисты блокируют партизанский отряд. Пинчук в одиночку вступает в бой, отвлекая немцев от места, где должен приземлиться самолет, чтобы увезти на Большую Землю детей и раненых, — и гибнет. Самолет благополучно улетает. Но Лина и Толя остаются и, возвратившись в опустевший лагерь, видят с вышки приближающиеся советские танки.



С.Чуркин (слева вверху) — Коренной, К.Григорьев (справа) — Пинчук

"Фильмы о героях и героизме. Казалось бы, именно такого звучания могли мы ждать от встречи с партизанской дилогией... ибо для нас "партизан" и "герой" — понятия равнозначные. Дилогия плотно населена действующими лицами... Обе ленты богаты большими и маленькими, смешными и грустными, важными и второстепенными событиями. Не лишены картины волнующих эпизодов, актерских, режиссерских, операторских удач. Общее же впечатление от них, в особенности от первой... весьма неблагоприятно. Призванные воспеть героев и героизм, показать мужество отважных народных мстителей, фильмы эти вылились в повествования унылые и монотонные, где повышенное внимание привлечено к ущербности и всякого рода надломленности в характерах людей, к фактам физической и нравственной болезненности. Представляя отдельных персонажей, авторы подолгу оставляют зрителей в раздумьях... герой это или трус, хороший человек или подлец, партизан, вынужденный выдавать себя за предателя, или предатель, выдающий себя за партизана? Даже природа чаще всего предстает в самом непривлекательном виде: стужа, дождливая слякоть, грязь, осенняя распутица... В калейдоскопе ущербного и мрачного едва не затерялись положительные герои дилогии" (Шалуновский В. Герои фильмов — герои сражений // КЗ. 9.I.1971).

"Па дакладным аднаўленні колішніх абставін і атмасферы падзей фільм часам здаецца дакументальным. Пакуль што толькі дакументальны кінематограф у Беларусі так вобразна і інфармацыйна насычана знаёміў нас з духам ваеннага часу... Дылогія В.Турава ў асноўным і стылістычна, і па сваім пафасе адпавядае раману... экранныя сродкі мабілізаваны для таго, каб прасачыць, умоўна кажучы, будзённы гераізм без патэтыкі... Многія кадры прасякнуты інтанацыяй стрыманага, але сапраўднага даследвання чалавечай душы... І разам з тым, пры ўдачы асобных эпізадычных характараў, фільм не нясе першаадкрыццяў у характарах галоўных герояў... Аўтары быццам пераходзяць тую грань, дзе адмаўленне фальшывага пафасу, манументалізацыі герояў, прыўзнятасці рухаў і рэплік пераўтвараецца ўжо не ў прастату, а ў спрошчанасць... Фільм дапаўняе кнігу зрокавымі ўяўленнямі..." (Нячай В. Кніга і фільм // ЛіМ. 11.I.1972).

"...Перипетии партизанской борьбы... использованы здесь не для крутых и неожиданных поворотов "приключенческого" сюжета, что стало в кино уже привычным, а для показа повседневного течения жизни в партизанском крае и на оккупированной территории... Относительно скромное место для такого рода лент занимают батальные эпизоды, причем по-настоящему удались и органичны для стиля картины те из них, где авторов интересует бой не сам по себе, а душевное состояние одного из героев, его поведение под пулями... Фильм, естественно, не мог вместить всей... информации, которую содержала книга... И там, где в книге был показан процесс, в фильме сплошь и

рядом мы видим только результат... Упрощаются не только ситуации, но и характеры... В результате первая часть кинодилогии воспринимается как иллюстрация книги... явно беднее оригинала... Видимо, опасаясь, что фильм получается недостаточно эмоциональным, создатели его в качестве своеобразного... "допинга" используют песни. Увы, песни эти тоже иллюстративны... а свойственные им бьющий через край темперамент и наигранная патетика внутренне чужды и тому жизненному материалу, на котором строится картина, и ее стилю — сдержанному, суровому... Вторая часть кинодилогии удалась больше... [Авторы] добились необходимой полноты раскрытия характера [Толи]... В центр... поставлен конфликт между... Коренным... и Пинчуком... Их отношения полны подлинного драматизма, их спор обнажает проблему реальную и сложную. Это спор о гуманизме, приобретающий в условиях беспощадной партизанской борьбы особую остроту и напряжение... Во второй части дилогии и актерских удач больше... И режиссер... чья работа привлекала нас и в других его фильмах и в некоторых сценах первой серии... острой выразительностью, умением вскрыть в повседневном драматическое, тут чувствует себя уверенно и свободно. И вот парадокс: вторая часть кинодилогии, в которой авторы более вольно обращались с материалом романа, чем в первой, лучше и точнее воспроизводит его дух, его атмосферу, его пафос... Однако при всех — порой немалых — слабостях в фильме рассказывается о партизанской войне много такого, чего зритель еще не знает, не видел в других картинах. И делали этот фильм... люди талантливые, хорошо знающие это трудное и героическое время и страстно желавшие рассказать в нем правду" (Лазарев Л. Когда воюют все... // СЭ. 1972. № 2. С. 2—3).

"Своеасаблівасць вобразнай мовы цалкам перанесена з рамана. З гэтага выпадку некалі і раманісту рабіліся папрокі. Толькі пазней былі ацэнены вартасці такога "немастацкага" стылю: ён быў больш дакладным, больш пераканаўчым словам аб партызанскай барацьбе ў параўнанні з некаторымі ранейшымі творамі. Для паказу панарамнасці і адначасова глыбокай псіхалогіі той складанай з'явы, што ўяўляла сабой беларускае партызанскае Супраціўленне... аўтары фільма не маглі не выбраць кампазіцыі "мазаічнай", якая б дазваляла выявіць тагачасную рэчаіснасць у многіх яе разрэзах. Ім даводзілася літаральна спалучаць неспалучальнае... Асабліва западае на сэрца высокая і чыстая гуманістычная ідэйнасць кінафільма. У герояў яго надзвычай вялікая мера маральнай патрабавальнасці да сябе. І нават ва ўмовах гэтага д'ябальскага азвярэння, якогасьці таталізаванага знішчэння, што абрынуў на планету фашызм, яны застаюцца людзьмі духоўна ўзвышанымі, з той добрай ранейшай рысай сардэчнага альтруізму, што ўласціва і, відаць, лёсам наканавана нашаму чалавеку... У складаным па задуме фільме не ўсё... удалося. Яму ўрэшце нестае той агульнай кампазіцыйнай завершанасці, той няўлоўнай — на грані цудадзейнага "ледзь-ледзь"— цэласнасці, што пераплавіла б стылявы разнабой, зменшыла б адчуванне мазаічнасці... Дасягнуць яе аўтарам замінала тое, што яны часам залішне трымаліся кампазіцыйнага касцяка рамана... Рабіць стаўку на "кампазіцыйную" ролю вобраза Толі было менш за ўсё мэтазгодна... У другой частцы [кінадылогіі]... аўтары вызваліліся з-пад гіпнозу раманнай структуры, адчулі сябе больш самастойнымі" (Яскевіч А. Ёсць таямніцы мастацтваў... // ЛіМ. 10.III.1972).

"Сегодня даже самые посредственные художники умеют работать "достоверно". По крайней мере, такую "липу", как, скажем, в некоторых фильмах 50-х годов, встретить сейчас в кинематографе не так-то просто. Теперь порою происходят вещи обратного порядка: отсутствие глубины исследования затушевывается правдоподобием — точностью внешнего рисунка облика героя (типаж, костюм), бытовыми подробностями... Достоверность фильмов Турова иного свойства. Он идет по пути "документального" изображения событий трудных лет войны, стремится создать образ времени, не приукрашенный, не дистиллированный, а суровый и мужественный. Именно в этом — в создании образа времени заключено, пожалуй, самое ценное... кинодилогии "Партизаны"... Вероятно, среди всех, довольно-таки многочисленных, кинопроизведений о Великой Отечественной войне, созданных на "Беларусьфильме", мы не найдем другой картины, которая могла бы равняться в этом с кинодилогией... [Она может] служить ярким примером активного внедрения документальной стилистики в художественный кинематограф — процесса, столь характерного для нынешнего этапа развития киноискусства... Фильмы [эти]... не стали событием в киноискусстве... потому, что они чрезвычайно уязвимы в другом: нечеткой драматургии характеров, расплывчатости, "расхлябанности" действия, незавершенности эпизодов. Объяснять это использованием документальной стилистики вряд ли правомерно. Иллюзия достоверности непредумышленного действия совсем не исключает драматургической организации материала. В локальных по содержанию прежних фильмах столь милая сердцу режиссера раскованность сюжета в общем-то не служила помехой для концентрированного выражения мысли — авторская интонация, добрая и грустная, объединяла драматургически не собранный материал. В кинодилогии, картине многоплановой, "объединяющей" авторской интонации было недостаточно. Медлительность, неторопливость изложения событий, разорванность связей между эпизодами приводили порой к монотонности и однообразию. Это обстоятельство снизило зрительский интерес" (ФГВ. С. 47—49).

"Роман-хроника А.Адамовича создан на биографическом материале... Жанр дилогии вобрал в себя черты и мемуарной, и художественной литературы... Стремясь сохранить достоинства романа... В.Туров не нашел убедительных средств, близких его авторской позиции, чтобы создать эмоциональный эквивалент документальной, строгой достоверности прозы. Это сказалось и на актерском исполнении. Н.Ургант в роли Анны Михайловны не сумела в соответствии с замыслом автора дать обобщенный образ матери, который поднимался бы над индивидуальной судьбой. Акварельная тональность игры актрисы гармонировала с одним основным лейтмотивом образа — непрестанной тревогой за семью, за жизнь сыновей. Мужество подпольщицы было выражено менее рельефно. В романе оба мотива тесно переплетаются, переходят друг в друга... Усиление эпического начала в фильме в известной мере противоречило особенностям романа. Ведь в книге панорама событий увидена глазами подростка. В фильме это личностное восприятие отсутствует. А.Захаров в роли Толи Корзуна — только один из образов картины, но события фильма лишены личностного восприятия. Сложная стилистическая палитра фильма оказывается противоречивой, не продуманной до конца. Эпические и документальные элементы, метафорические акценты, лирические мотивы не слились в образную целостность" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 128—129).

"Может быть, эта предельная степень высказывания [в "Я родом из детства"] и послужила одной из причин того, что дилогия "Партизаны" — завершающая работа Турова на военную тему — производит впечатление, будто автор "выдохся" и ему не хватило сил... Казалось бы, именно в "Партизанах" должны были слиться две стихии поэтики туровских фильмов — подробность психологического анализа, которым была отмечена история Михася в "Через кладбище", и поэтическая хроника времени, предпринятая в "Я родом из детства"... Будучи камерными по замыслу, они объединялись авторской интонацией. В "Партизанах" режиссер попытался "отомкнуть" этими же "ключами" сюжет эпический, населенный обилием действующих лиц, вместивший несколько военных лет. Но

"ключи" не подошли..." (ИЭ. С. 43—46).

"Не случайно Туров экранизировал именно романы А.Адамовича. Хотя многие из событий военных лет, изображенные в них, могли быть осмыслены более эпично, показаны более монументально, но писателя интересовали больше всего те психологические изменения, часто психологические сломы, которые происходили в душах его героев... Очевидно, режиссера... привлекла возможность дальнейшего движения к лирическому эпосу. Сложная в литературном варианте структура этого жанра оказалась еще более сложной для кинематографа. У фильма была трудная судьба. Он подвергся многочисленным поправкам. В результате всего этого картина получилась очень неровной, местами как будто "рваной". Одним из признаков движения к лирическому эпосу стали в фильме песни В.Высоцкого.Надо сказать, что здесь нет той гармонии в использовании приема, как в фильме "Я родом из детства". В первой части дилогии их роль довольно традиционна... Функция песни дополнительная, "усилительная" по содержанию, настроению, ритму... Во втором фильме прием использован более интересно... Вершиной песенной сюиты является эпизод гибели Пинчука. Он еще жив, он еще ведет бой, отвлекая немцев от партизанского аэродрома, где в это время самолет с Большой Земли забирает детей и раненых. Но уже звучит "Песня о погибшем друге", который "вчера не вернулся из боя". На этом контрапункте и воспринимается эпизод. Песня заставляет нас пристально вглядываться в каждое из последних мгновений жизни человека, острее ощутить горечь утраты, гибели. Здесь важно и то, что Пинчук отнюдь не идеальный герой, он противоречивая натура... Эта многозначность и открытость приема делают эпизод эмоциональным, запоминающимся. Своеобразие фильмов В.Турова 60-х годов во многом связано с его содружеством с В.Высоцким" (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 155—156).

"Как Адамович, так и Туров сами вполне сознают, что в экранной дилогии осуществили не все, к чему стремились. Но сотрудничество писателя и режиссера было плодотворно и для них, и для белорусского кино. Один учился кинематографическому видению, другой — широте мышления" (Бондарева Е. Режиссер в зеркале фильмов // Нёман. 1988. № 12. С. 143).

Библиография: Михалкович В. Партизаны // СКЗ. 1971. №12. С. 1; Михайлов А. По волнам событий // ВМ. 10.I.1972; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 203—208; Адамович А. Кино и проза — мой небольшой опыт // КСБ. С. 274 — 275; ЧВП. С. 77—75; ЭРИ. С.218—222; ВТ. С. 14—21; КіЛ. С. 51.

A film novel based on the second part of the book *Partisans* by the famous Belarusian writer A.Adamovich about the partisan struggle in Belarus. Directed by V.Turov, a famous Belarusian director of the 1960s generation. REVIEWS (about both films based on the book *Partisans*): boring and monotonous narration focused on the people's wretchedness and despair; the authenticity of the circumstances of the war and its atmosphere produce the impression of a documentary film, the people's everyday heroism is shown with no hint at pathos; the film creates a visual poetic image of Belarus resisting the enemy; the heroes are people of high moral responsibilities; in comparison with the book the situations and characters are more simplified; however, the partisan struggle is shown as it has never been shown before; V.Vysotski's songs used as an emotional "doping" are of illustrative character and are alien to the style of the film; the second part is more impressive; good performance of a greater number of actors; the authors interpret the book more freely but their interpretation is closer to the spirit of the book; authenticity comes from the documentary manner of the film as well as from the attempt to create a true image of the times, and in this the film is unsurpassed as far as Belarusian films about the partisans are concerned; regretfully, these two films (*War Under the Roofs* and *The Sons Go To Fight*) did not turn out to be a sensation because of the dramaturgical flaws; the attempt to integrate an epic film (in its intention) with the author's intonation (as in V.Turov's previous films) was't successful; the subjectivity of the narration in the novel (the world is shown through the perception of the young hero) is absent in the film; the director was attracted by the opportunity to create a lyrical film epic but this is an extremely sophisticated genre; besides, the film was censored and is therefore uneven; one of the signs of the lyrical epic is the songs by V.Vysotski, cooperation with whom to a great extent determined the originality of Turov's films of the 1960s.

"Я, ФРАНЦИСК СКОРИНА..." ("Я, ФРАНЦЫСК СКАРЫНА...") ("I, FRANCISC SKORINA...") — ш/э, цв., 10 ч., 2750 м, в/э 18.I.1970 г.

Сц. М.Садкович; реж. **Борис Степанов**; оп. В.Николаев; худ. В.Дементьев; комп. В.Чередниченко; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. А.Кавецкая, худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Ю.Филин; монт. В.Коляденко. В ролях: О.Янковский (Франциск Скорина), Н.Гриценко (Рейхенберг), Г.Карка (монах-иезуит), Г.Виркава (Маргарита), Я.Грантинь (Глаговский), Р.Янковский (Иван Скорина), Б.Гитин (Вашек); А.Барановский, Ю.Баганян, В.Былинский, В.Дедюшко, А.Зимина, М.Захаревич, Н.Зорин, И.Лаптинский, С.Станюта, З.Стомма, Ю.Смирнов, С.Турова, А.Треппель, В.Цоппи, Л.Милявский.

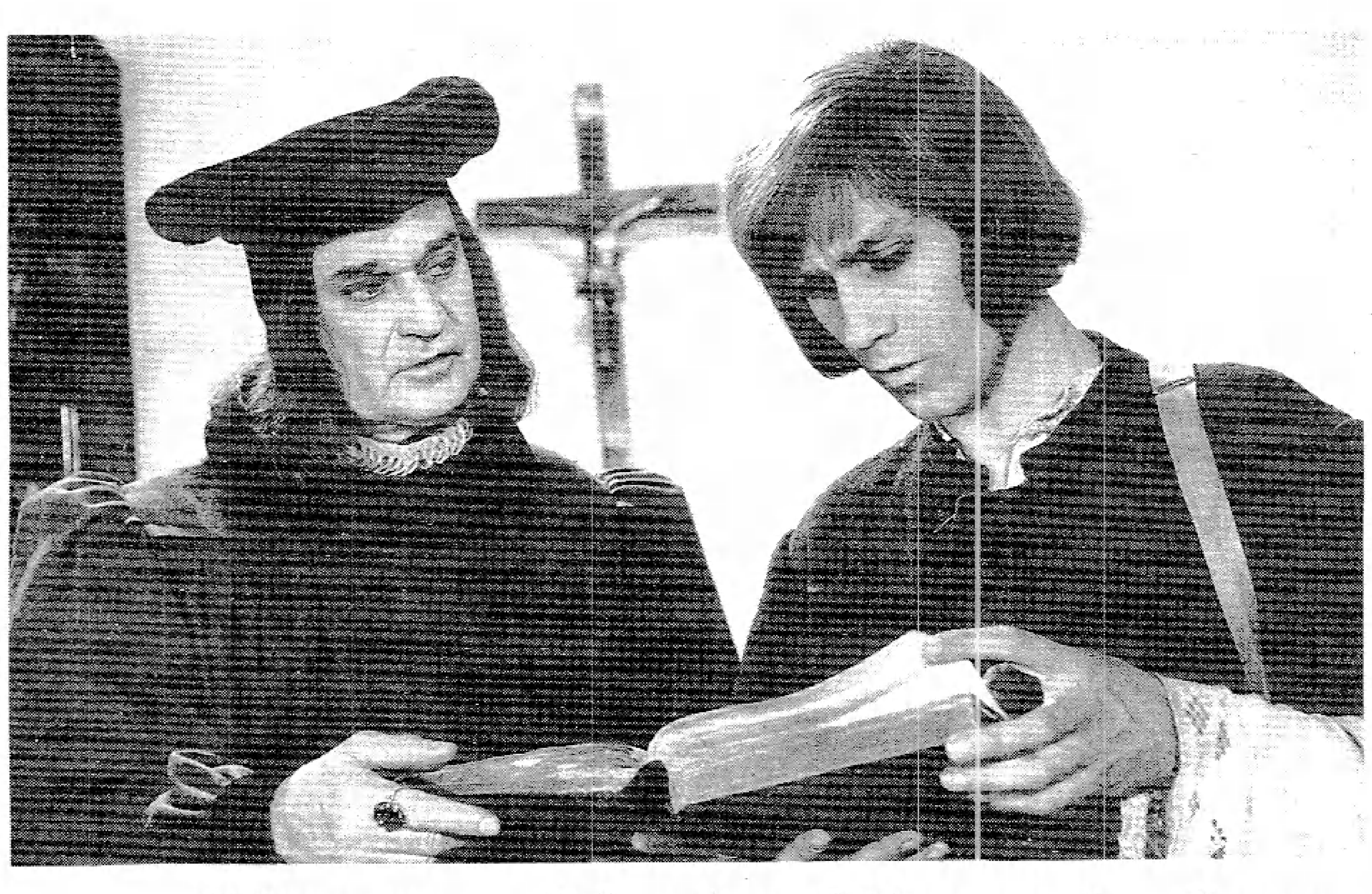
Историко-биографический фильм.

По мотивам романа белорусского писателя Миколы Садковича и Е. Львова "Георгий Скорина" (1951).

Почетный диплом жюри "за плодотворную разработку исторической темы и изобразительное решение" на IV ВКФ (Минск, 1970).

Фильм рассказывает о судьбе великого белорусского просветителя, первопечатника Франциска Скорины.

Краковский университет, где учится герой — сын купца из вольного города Полоцка. Его духовным наставником становится профессор Глаговский. Другой профессор, сторонник политики иезуитов Рейхенберг, пытается привлечь Франциска на свою сторону и заставить доносить на Глаговского, известного своим свободомыслием. Скорина отказывается. Во время солнечного затмения он встречается с прекрасной девушкой и влюбляется в нее. Его чувство взаимно. Лишь потом Франциск узнает, что Маргарита — дочь Рейхенберга. Глаговский схвачен инквизицией, а Скорина вынужден бежать после диспута, на котором открыто выступил против Рейхенберга. Франциск продолжает учебу в Падуе, получает звание доктора медицины и возвращается на родину. В Вильно он просит у городских



Н.Гриценко — Рейхенберг, О.Янковский — Скорина

властей разрешения открыть больницу и начинает готовиться к книгопечатанию. Однажды Скорину вызывают к больному советнику магистрата. Его женой оказывается Маргарита. Больного не удается спасти. Рейхенберг требует, чтобы Франциск покинул Вильно ради спасения доброго имени его дочери. Главная же его цель — не допустить, чтобы Скорина печатал книги на белорусском языке. Герой уезжает в Прагу, где с помощью своего друга по Краковскому университету чеха Вашека создает типографию. Рейхенберг вместе с эмиссаром иезуитов задумывают заманить Скорину в Вильно, чтобы помешать его деятельности, а приманкой должен стать их брак с Маргаритой. Франциск едет в Вильно. Вышедший вслед за ним обоз с его новыми книгами разгромлен. Сразу после венчания Маргариту похищают и, угрожая пожизненным заточением в монастыре, требуют отдать католической церкви купленную на деньги отца книгопечатню, чтобы Скорина печатал здесь лишь те книги, "что укажут духовные отцы". Отказавшись и пытаясь бежать, Маргарита погибает. Не знавший, какая роль уготована его дочери в замыслах иезуитов, Рейхенберг теряет разум и убивает эмиссара ордена. На костре инквизиции горят книги "попавшего в лапы дьявола" Скорины. Потрясенный, он покидает город и, пристав к случайному обозу, слышит, как мальчик на возу читает написанное им предисловие к "Библии", изданной его типографией.

"События следуют одно за другим... в стремительном темпе остросюжетных лент, перебиваются рискованными приключениями с романтической любовью... Но на этом декоративном фоне... Скорина многое теряет. Мы принимаем его невольно в "облегченном", развлекательном варианте... Авторы пошли по линии наименьшего сопротивления, обошлись только внешними атрибутами эпохи, не слишком вникая в ее глубинную суть... Вряд ли столь легким был его [героя] путь к постижению нравственных и гражданских ценностей, вряд ли в формировании его личности не было противоречий, тягостных сомнений, внутренних конфликтов... Фильм же представляет Скорину заранее заданного, для которого все в жизни ясно... Характеристика Скорины получилась обедненной, расплывчатой, многие важнейшие моменты его деятельности оказались упущенными, значение других неправомерно снижено... Скорина в кино, несмотря на хорошую игру актера, на все кинематографические находки, порою очень интересные, оказался в значительном проигрыше перед Скориной, каким он предстает в своих книгах" (Елисеев В. Шаткий мост через Лету // ЗЮ. 12.II.1970).

"[А.Мажэйка, літаратуразнаўца] У фільме ёсць сцэны і эпізоды, якія па-мастацку вобразна перадаюць дух эпохі. Цікавай, напрыклад, з'яўляецца аператарская і рэжысёрская знаходка ў сцэне сонечнага зацьмення. Скарына бачыў на небе адначасова і месяц, і сонца. Потым гэты сімвал, як вядома, перайшоў на вокладкі скарынінскіх кніг... [А.Красінскі, кіназнаўца] Сярод удалых у карціне я лічу і эпізод, калі Скарына пачынае друкаваць першую кнігу. Эпізод эмацыянальны, мае вобразнае напаўненне... Тут добра іграюць акцёры. А ў... Алега Янкоўскага гэта... лепшы момант усёй стужкі... [А.Мальдзіс, літаратуразнаўца] Калі б гэта быў фільм не пра Скарыну, а пра чалавека тых часоў ці друкара ўвогуле, мы не мелі б асаблівых прэтэнзій да аўтараў. Але ж яны стваралі фільм гістарычны. Фільм называецца "Я, Францыск Скарына". І гэта абавязвала... Чамусьці так здарылася, што аўтары фільма паказалі нам не скарынінскую эпоху Адраджэння, а часы сярэднявечча або контррэфармацыі... Вядома, і ў скарынінскія часы ішла жорсткая барацьба паміж асветнікамі і клерыкаламі, але яна прымала іншыя формы, чым гэта паказана ў фільме... Уся лінія Скарына—Маргарыта—Рэйхенберг выглядае штучнай, надуманай... Гістарычны фільм у гэтай частцы ператвараецца ў займальны "баявік". Справа не ў тым, што Скарына не мог закахацца ў Маргарыту. Як сын эпохі Адраджэння, жыццялюб, ён і кахаў, і весяліўся. Мог і праз муры лазіць, і піва з сябрамі піць... Пярэчанні з'яўляюцца тады, калі аўтары прымушаюць героя жаніцца на Маргарыце і ставяць у залежнасць ад яго асабістых пачуццяў-настрояў усю грамадскую дзейнасць нашага першадрукара... [Е.Бондарава, кінакрытык] Вобраз Скарыны без глыбокага ўнутранага развіцця. Ён апантаны — і ўсё, а гэта атрымалася таму, што па-мастацку не даследавана галоўная ідэйная накіраванасць, канкрэтны сэнс дзейнасці першадрукара... [В.Нячай, кіназнаўца] Каляровае вырашэнне фільма надае твору непатрэбную оперную пампезнасць. Колер не дапамагае, а часам і перашкаджае паверыць у праўду падзей. Шмат заўваг выклікае і мова герояў — эклектычная, у якой не вытрыманы адзіны стыль, сучасныя выразы неарганічна суседнічаюць са старадаўнімі... [Б.Сцяпанаў, рэжысёр] Вучоныя часта робяць вывады на падставе гіпотэз-меркаванняў. Чаму ж мы не маем на гэта права ў мастацкім творы? Так, напрыклад, свядома рабіў і Брэхт. Дакор у псеўдагістарычнасці я лічу вельмі жорсткім і несправядлівым... Сам сцэнарны матэрыял патрабаваў гіганцкага пераадолення. Драматургія была настолькі нецікавая і прымітыўная, што прыходзілася з ёю змагацца і ў час пастаноўкі фільма" (Фільм пра беларускага першадрукара [Абмеркаванне карціны секцыяй крытыкі СК БССР] // ЛіМ. 13.II.1970).

"Мы бачым на экране, па сутнасці, новую кінематаграфічную аповесць. Нават яе назва... падкрэслівае — адбылося не механічнае ўдакладненне імя героя: дадзена ў многім новая трактоўка яго вобраза, яго лёсу. У фільм амаль не ўвайшлі так шырока паказаныя ў рамане батальныя сцэны, княжацкія міжусобіцы, прыгоды Скарыны ў гады вандраванняў. Перад намі не калейдаскоп падзей, дзе чалавек выглядае пясчынкай, а сам чалавек буйным планам... Алег Янкоўскі ў адпаведнасці з задумай драматурга і рэжысёра імкнецца раскрыць галоўную рысу свайго героя — уладу думкі, уладу вялікага пачуцця, якімі жыве Скарына... Мы нібы прысутнічаем пры працэсе духоўнага станаўлення чалавека Адраджэння. Кожнае прамое сутыкненне з жыццём адкрывае Францыску, якія моцныя і страшныя кайданы мёртвых догм і схаластычных тэорый... І зусім заканамерна нараджаецца вышэйшая мэта... кніга. Стварэнне друкарні — гэта як бы вынік жыцця... Нямнога дзеючых асоб у фільме, і тым не менш у іх вобразах як бы персаніфікаваны галоўныя сілы эпохі... Своеасаблівы мастацкі стыль дае фільму і тая манера здымання... калі многія кадры нагадваюць палотны мастакоў Адраджэння і ў дэкарацыях і касцюмах" (Сухарэвіч В. Скарына, якога мы палюбілі // ЛіМ. 15.V.1970).

"...Эта кинолента, конечно же, не полная биография Скорины. Фильм сделан в традициях историко-биографического жанра, дающего создателям право на домысел, художественное обобщение" (Чернов О. Он разум возбуждал // СБ. 17.V.1970).

"В центре внимания авторов фильма — фигура ученого. Это образ большой силы. Он убедительно написан и хорошо сыгран... В диалектическом развитии характера героя неизменными остаются его патриотизм, его честность, благородство, стремление служить людям. Образ Скорины в романе и фильме решен в традициях исторической хроники, где сюжет строится как цепь эпизодов, данных в хронологической последовательности, связанных единством темы, судьбой главного действующего лица. Может быть это помешало режиссеру... и актерам с необходимой полнотой выписать образы второстепенных персонажей. Большинство из них в картине — лишь условные знаки, обозначающие те или иные темы. Статичность фона, неподвижность, схема-

тичность некоторых героев, оперная нарядность в изображении народа — все это досадные просчеты в целом хорошего фильма, в котором нельзя не отметить, в частности, мастерскую, точную работу оператора и художника" (Погожева Л. История далекая и близкая // Правда. 22.VIII.1970).

"Человека, который жил в столь отдаленную эпоху, нелегко представить себе живой, конкретной личностью, для этого надо увидеть цель его жизни и результат его деяний, понять мотивы его поступков. Именно это удалось романисту, а потом и авторам фильма. Их герой не появляется "готовым". Мы видим, как сын простого полоцкого кожевника ("скорина" происходит от белорусского "скора" — кожа, шкура) становится исторической личностью... Лицо [актера], удлиненное прической схолара, — лицо "тогдашнее" и вместе с тем "сегодняшнее", современное. Янковский убедителен и в сценах бытовых... Скорине ничто человеческое не чуждо. Его побуждения жизненны... Скорина человечен и в моменты поражений и тогда, когда выходит победителем... Содержание фильма не сводится к реставрации прошлого, в нем есть еще и суждения о прошлом. Это мы чувствуем и в работе оператора... и художника... Изобразительное решение картины говорит о том, что они изучили материальную культуру эпохи, однако не копируют гравюры и картины старинных живописцев, а претворяют их в кинематографические образы среды, помогая режиссеру формировать стиль картины" (Фрейлих С. Путь к герою // ИК. 1970. № 11. С. 41—49).

"[М.Садковичу] мечталось воссоздать на экране атмосферу, в которой жил и действовал Скорина в том далеком столетии, показать когти врагов белорусского народа, смертельные когти помещиков и церковников, временщиков-завоевателей и попов-униатов, представить в то же время, как несокрушима в сильных умах боевая верность идее. В этом смысле фильм... отвечает задуманной автором концепции... Олег Янковский... в этой роли смел и лиричен, предан народу и неколебим в своих убеждениях, притом неназойлив своей "положительностью". Это не так-то просто достигается в режиссерском решении и в актерском исполнении... Он являет нам, может быть, и несколько наивно, но поэтично и непосредственно, образ человека, страстно привязанного к своей родине, к своей Белой Руси и посвятившего жизнь свою борьбе за благо ее. В этом основной положительный потенциал фильма, ибо качества эти бесценны "для всех времен и народов" (Зархи А. О прошлом во имя будущего // СЭ. 1970. № 23. С. 2—3).

"В картине есть эпизоды, интересные по изобразительному решению... по драматургии... Кульминацией становится патетический пражский эпизод — первая страница восточнославянского книгопечатания. Но, по существу, он единственный впрямую посвящен главному делу жизни Скорины. Еще в романе был излишне персонифицирован конфликт Скорины с католической церковью, инквизицией. В сценарии (а затем и в картине) столкновение героя с немецким бароном Иоганном фон Рейхенбергом, олицетворением католицизма, оказалось в центре сюжета. Сложнейший социально-нравственный конфликт стал почти мелодраматической интригой, что не способствовало воссозданию масштаба личности белорусского первопечатника" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 137—138).

Библиография: Бондарева Е. Встреча через века // ВМ. 3.II.1970; Старых М. "Я, Францыск Скарына..." // ЧЗ. 26.I.1971; Бобкова А., Бондарева Е. Режиссеры в поиске // КСБ. С. 198 — 200.

A historical biographical film based on the book by M.Sadkovich and Ye.Lvov about the great Belarusian enlightener and first printer. Directed by B.Stepanov, a famous director of the 1960s generation. Prize at the All-Union film festival. REVIEWS: in spite of all the interesting cinematographic achievements the character of Skoryna is oversimplified; the great man's social activities entirely depend on his private feelings and moods; there are scenes which render the spirit of the epoch through the imagery; the film is made in the traditions of the historical biographical genre which allows the authors to fantasize; the film shows the process of the simple tanner's son turning into a historical personality; the film not only re-creates the past but also comments on it; the authors do not imitate the pictures of the Renaissance artists but turn them into cinematographic images; regretfully, the focus is on the too-much-personified conflict between Skoryna and the Catholic Church which develops into a melodrama.

БЕЛАЯ ЗЕМЛЯ (БЕЛАЯ ЗЯМЛЯ) (WHITE EARTH) — т/в, ч/б, 3 сер., 21 ч., 5430 м, в/э 21—23.VIII.1971 г.

Киновариант 1971 г. (9 ч., 2457 м) — **"Операция "Хольцауге"** ***(The "Holzauge" Operation)***, в/э 31.VII.1972 г.

Сц. А.Леонтьев; реж. **Александр Карпов**; оп. С.Петровский; худ. Ю.Булычев; комп. Э.Хагагортян; звукооп. С.Шухман, К.Бакк; худ. по кост. Л.Дубовицкая; худ.-грим. Р.Аранышева; втор. реж. Ю.Филин, монт. В.Шниткова. В ролях: П.Буткевич (Александр Окулич), У.Пуцитис (Иоганн Риттер), О.Янковский (Франц Риттер), О.Селезнева (Нина), А.Калпакс (Курт), О.Круменя (фрау Риттер); Н.Бауман, Ю.Горобец, В.Ершова, З.Знудрис, Я.Имак, Н.Кривцов, И.Лайва, Б.Макросов, Т.Репиньш, Р.Стурмане.

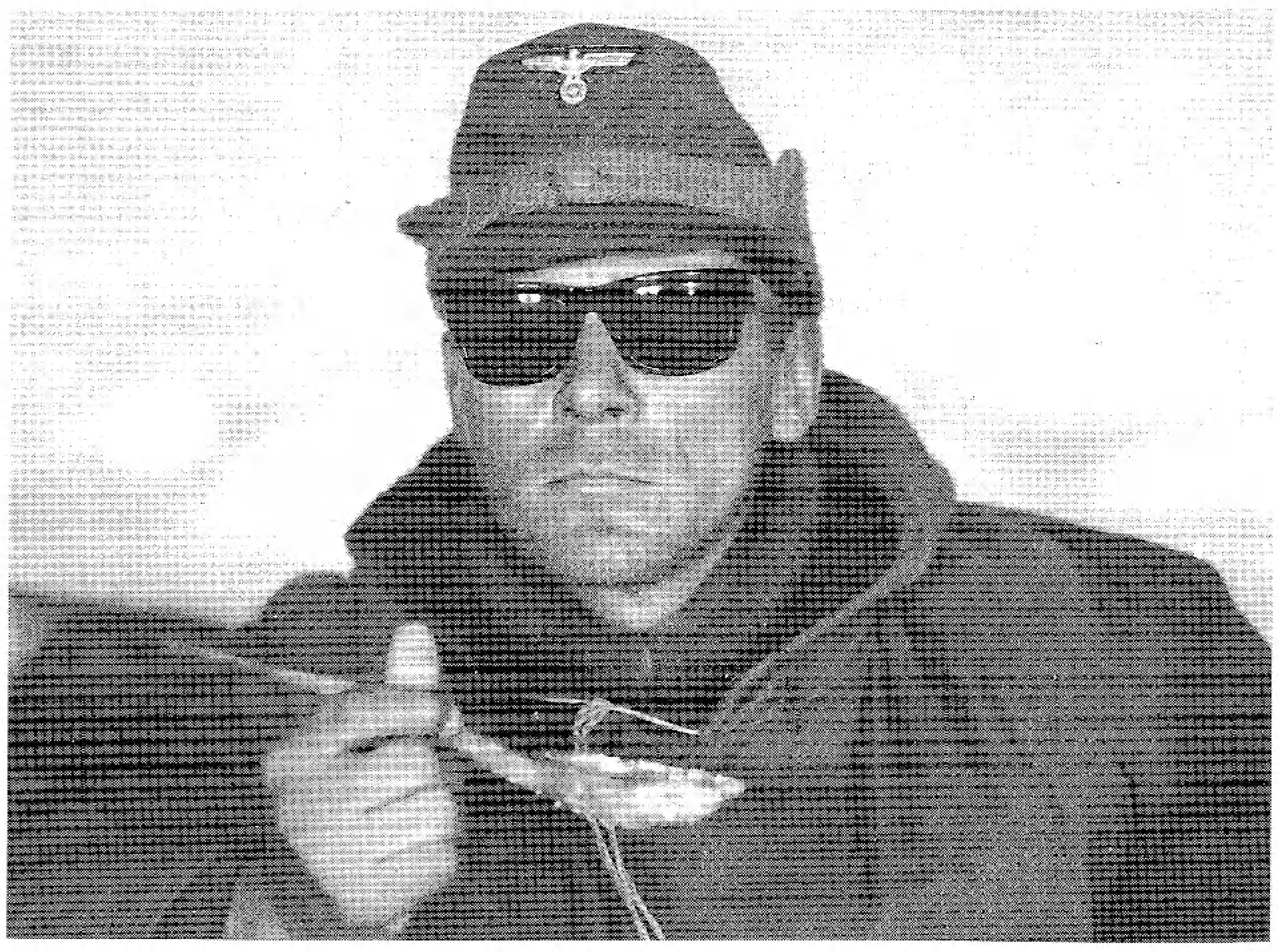
Приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам повести А.Леонтьева "Белая земля" (1962).

Газеты сообщают о таинственных взрывах на далеком полярном острове Безымянный, в результате которых погибли двое молодых ученых — французский и советский. Это сообщение застает авиаинженера Окулича в Германии, где он находится как турист. Окулич разыскивает сына обер-лейтенанта Иоганна Риттера и рассказывает ему, что случилось тридцать лет назад... Осенью 1942 г. военный корабль, на котором Окулич плыл из Англии в Мурманск, подвергается налету фашистской авиации и получает пробоину. На сигнал бедствия отвечает неизвестная радиостанция на английском языке и предлагает идти к Безымянному. Возле острова корабль подрывается на минах. Из всей команды спасается один Окулич. Он попадает в руки гитлеровцев с тайной базы, которой командует Риттер. Окуличу удается бежать, взяв Риттера в плен. Он решает добраться до советской полярной станции, расположенной в 200 километрах на другом острове. Риттера он берет с собой, поскольку не может убить безоружного. Перейдя по льду через пролив, они выходят к заброшенному зимовью.

Здесь Окулич находит радиоприемник, и они слышат сообщение о том, что немцы вышли к Волге. Риттер уверен, что это означает победу Германии и считает, что теперь Окулич не будет стремиться дойти до своих: это бессмысленно. Но Окулич, найдя и починив лодку и нарты, продолжает путь по своему маршруту. День за днем они продвигаются по льдам и разводьям, постоянно подвергаясь опасности и чутко сторожа каждое движение друг друга. Положение Окулича осложняется тем, что у него катастрофически ухудшается зрение — следствие "снежной болезни". Кроме того, он роняет в воду автомат. Считая, что Окулич все равно не доберется до своих, Риттер проговаривается об операции "Хольцауге".

На 26-й день пути Окулич проваливается в ледяной колодец. Риттер бросает его. С огромным трудом Окулич выбирается из колодца и видит возвращающегося Риттера: тот не может быть один. Желание Окулича дойти до своих укрепляется растущим подозрением, что тайная база гитлеровцев вовсе не метеостанция, как утверждает Риттер. Наконец, они добираются до советской полярной станции, но та разгромлена немцами. Риттер в отчаянии, он уверен, что теперь им не выжить. Он пытается убить Окулича, а когда это не удается, убегает во льды и там гибнет. Перед смертью, уверенный, что Окуличу тоже не выбраться, Риттер раскрывает ему тайну операции "Хольцауге": по личному заданию Канариса база на Безымянном занималась наводкой немецких самолетов и кораблей для уничтожения союзных караванов.



У.Пуцитис — Риттер

"Сюжэт фільма даволі востры, напружаны. Але, аддаючы належнае знешнім падзеям, сюжэтным паваротам, аўтары асноўную ўвагу акцэнтуюць на сутыкненнях характараў, намаганняў, думак персанажаў... Не ўсё з задуманага ўдалося ажыццявіць... не ўсе эпізоды фільма раўназначныя па глыбіні пранікнення ў жыццёвы матэрыял, адчуваецца "недахоп" драматургіі, не ўсё зроблена па акцёрскай лініі. Але карціна... атрымалася ў самым галоўным: у ёй праз гісторыю "ўзаемаадносін" савецкага чалавека і гітлераўца паказаны псіхалагічны паядынак прадстаўнікоў процілеглых па сваёй сутнасці светапоглядӑў. Гэтай барацьбе падпарадкаваны усе падзеі кінатвора... Прыемна, што вобраз Рытара... абрысаваны ў фільме зусім не адназначна. Гітлераўскі афіцэр — моцны, пераканаы праціўнік. Апынуўшыся ў трагічных абставінах, ён не падае духам, упарта, настойліва шукае выйсця... А іншы раз пад уплывам акалічнасцей у ім з'яўляецца нават нешта чалавечнае — удзячнасць да свайго канваіра, які неаднаразова ратуе яго ад немінучай смерці... Выканаўца ролі Акуліча... пераканаўча раскрывае характар свайго героя, чалавека вялікай мужнасці, высакароднасці і чысціні. І ўсё ж такі вобразу Акуліча не хапае яркасці, ён некалькі аднапланавы, акцёр часам празмерна, не на карысць вобразу скупы ў выяўленні думак і пачуццяў героя... Фільм здымаўся на поўначы, ва ўмовах надзвычай цяжкіх. Ён праўдзівы, суровы. Далёкае ваеннае мінулае злучаецца ў ім з сучасным, з тымі праблемамі, якія хвалююць і непакояць нас сёння" (Красінскі А. У белай маўклівай пустыні // ЛіМ. 13.VIII.1971).

"Исключительность ситуации фильма... нам знакома, только в ином ключе, по кинокартине "Сорок первый". Конечно, повесть и сценарий... Б.Лавренева намного богаче и глубже того, что мы видим в "Операции "Хольцауге"... Судьба сводит двух идеологических врагов, выхватывает их из общей борьбы как типическую суть ее... Смысл исторической схватки раскрывается не через столкновение масс, а через конкретные индивидуальные характеры... Главное — во имя чего они столкнулись. С каждым шагом

Риттер убеждается в страшной для него мысли: если советский народ состоит из таких людей, как Александр Акулич, Гитлеру не победить. Он видит, что бессилен рядом с этим человеком, которого он, может быть, сильнее физически, но беспомощен перед ним духовно... Фильм... не свободен от недостатков, но он достиг главного: советский инженер убедительно выигрывает нравственный поединок с гитлеровским офицером. Актеры... с честью справились с той большой нагрузкой, которую возложили на них режиссер и сценарист" (Мельников Е. Поединок // Ульяновская правда. 23.VIII.1972).

Библиография: Баталов Б. Двое в белом безмолвии // ВМ. 19.III.1970; Беларускае кінамастацтва, стан і задачы // ЛіМ. 19.III.1971; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973.

An adventure TV film based on the story by A.Leontyev about the events in the Far North during the war. Directed by the famous film director of the war generation A.Karpov. REVIEWS: the plot is dynamic and tense but attention is focused on the clash of characters; in spite of the flaws of the screenplay one of the achievements of the film is that the character of the nazi officer is multi-dimensional; the character of Okulich is more one-dimensional.

ДЕНЬ ДА НОЧЬ (ДЗЕНЬ ДЫ НОЧ) (DAY AND NIGHT) — т/в, цв., 7 ч., 1891 м, в/э 11.V.1970 г.

Сц. И.Герасимов; реж. **Диамара Нижниковская**; оп. М.Брауде; худ. Г.Харлан; комп. Н.Богословский; текст песни М.Танича; звукооп. Ю.Сбоев; худ. по кост. Г.Гафурова; втор. реж. Л.Чижевская; монт. В.Коляденко. В ролях: О.Сошникова (Даня), А.Антосевич (Христя), Н.Семенцова (мать), Л.Золотухин (отец), Л.Жухимович (Лариса), С.Пижель (Семен), Л.Малиновская (тетя Таня), С.Мазовецкая (тетя Нюра), Л.Соколова (Анна Васильевна), А.Климова (женщина за столом); Н.Воробьева, С.Степанова, С.Меньшикова, С.Бирилло, Ю.Веригин, И.Шатилло, Е.Харитонов.

Телефильм.

Экранизация повести И.Герасимова "22 июня" ["Двадцать второго"].

Выпускник мединститута Христя (Христофор) знакомится с девушкой Даней и приглашает ее на выпускной вечер. Возвращаясь в общежитие, Даня слышит разговор вахтерши тети Тани с Семеном — своим земляком-авиатехником, немного старше Дани, — о его "серьезных намерениях" относительно нее. Даня избегает встречи с ним. Днем Христя заходит к отцу — редактору газеты (который уже давно не живет с семьей, поскольку слишком занят работой), пытаясь наладить их отношения с матерью. Вечером у подъезда мединститута Христя встречается с Даней и с удивлением узнает, что она работница лесозавода. Выпускной вечер проходит 22 июня одновременно со встречей первого, предвоенного, выпуска института. После вечера происходит столкновение Дани и Христи с Семеном, которому Даня резко отказывает в ответ на его предложение, а потом тетя Таня приглашает их отметить день памяти погибших вместе с двумя своими подругами. Утром проводить Христю приходит отец. Он выясняет отношения с матерью. Пристань. Вот-вот отойдет теплоход, на котором выпускники уезжают по распределению. Даня на работе переживает, вспоминая Христю. В последний момент он спрыгивает на берег.

Библиография: Беларускае кінамастацтва, стан і задачы // ЛіМ. 19.III.1971; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973.

A TV film about the events which happen in the life of the hero on the day when he graduates from the Medical School.

КРУШЕНИЕ ИМПЕРИИ (КРУШЭННЕ ІМПЕРЫІ) (THE FALL OF THE EMPIRE) — ш/э и обычн., ч/б, 10 ч., 2655 м, в/э 22.III.1971 г.

Сц. М.Блейман, Н.Коварский; реж. **Владимир Корш-Саблин**, сореж. Николай Калинин; оп. И.Ремишевский; худ. Ю.Альбицкий; комп. В.Чередниченко; звукооп. К.Бакк; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-грим. В.Антипов; втор. реж. Ю.Рыбченок; монт. Е.Аксененко. В ролях: Н.Еременко (Ваулин), З.Кириенко (Катя, его жена), Е.Самойлов (Савва Абрамович), А.Соловьев (Скороходов), Т.Коновалова (Тоня), В.Вертоградов (Геннадий), В.Белокуров (сапожник), Л.Кмит (матрос), В.Тарасов (Николай II), С.Карнович-Валуа (граф Фредерикс), В.Стржельчик (Протопопов), К.Кулаков (генерал Алексеев), В.Махов (адмирал Нилов), Д.Масанов (генерал Иванов), А.Грибов (генерал-жандарм), Н.Крюков (генерал Хабалов), Ф.Эйнас (Кандуша), С.Говор-Бондаренко (генерал Балк), П.Панков (Родзянко), М.Волков (Керенский), Б.Клюев (Шульгин), Ф.Никитин (Милюков), В.Балашов (Гучков), М.Васильев (Марков); Е.Кузнецов, Ю.Соловьев, З.Осмоловская, Н.Мельников, Ю.Манштейн, И.Комаров, А.Чернов, А.Андреев, Л.Малиновская, В.Васильев, С.Голубев, В.Терехов, С.Турова, М.Дубрава, А.Хотеньчик, П.Никашин, Г.Рогачева, Н.Жуковская.

Историко-революционный фильм.

Экранизация по мотивам одноименного романа-эпопеи М.Козакова (1956).

Фильм рассказывает о событиях февральской революции 1917 года. Среди действующих лиц — исторические и вымышленные фигуры. В конце февраля в Петроград возвращается бежавший из сибирской ссылки большевик Ваулин. В царской Ставке, в кабинете министра внутренних дел Протопопова обсуждается обстановка в стране: положение на фронтах, возможность бунта, массовые побеги политзаключенных. Ваулину удается уйти от слежки. Он навещает жену и сына, а затем встречается с товарищами по партии Скороходовым и Саввой Абрамовичем. Они говорят о Ленине, возможной революции. Происходят волнения на Невской ниточной мануфактуре — пролог революционных событий. К забастовке присоединяются рабочие других предприятий. На демонстрации завязываются отношения между работницей Тоней и наборщиком Геннадием. Царю сообщают о беспорядках в столице: бастует уже 300000 человек. Ваулина, пришедшего навестить



А.Грибов — генерал-жандарм, Н.Еременко — Ваулин

семью, выслеживает сыщик Кандуша и узнает место нелегального собрания большевиков. Ваулин с помощью Геннадия успевает выпустить листовку. Следующей ночью происходят крупные аресты. Ваулин и Скороходов оказываются в тюрьме. Во время совещания руководителей прогрессивного блока Государственной Думы (либеральные буржуазные партии) Родзянко, Керенского, Милюкова, Гучкова, Шульгина приходит известие о роспуске Думы. По предложению Керенского они решают продолжать собираться. На нелегальном собрании большевиков на загородной даче говорится о необходимости вооруженного восстания, роли Советов. Восставший Волынский полк освобождает из тюрьмы политзаключенных. Большевики, в том числе Ваулин, идут поднимать другие полки. В Ставке узнают о критическом положении в Петрограде. Царь решает ехать в столицу. 27 февраля революция в Петрограде побеждает. В Таврическом дворце (месте заседаний Думы) и около него собирается множество людей. Руководство Советами захвачено меньшевиками и эсерами. Поезд царя задерживают на станции Дно. Гучков и Шульгин едут к нему с предложением отречься. Царь отрекается в пользу великого князя Михаила. Представители прогрессивного блока делят посты в новом правительстве. Керенский получает портфель министра юстиции. В зале заседаний он объявляет о создании Временного правительства. Савва Абрамович в своем выступлении говорит: "С этим правительством нам не по пути, скоро в Советах в большинстве будем мы".

"То, что рассказано в картине, можно найти, пожалуй, в любом учебнике истории. Да и рассказано все в стиле учебника — последовательно, документально обоснованно... Чем же привлекает фильм? Прежде всего значительностью событий... Материал этот для кинематографа нов. К тому же авторы... раскрыли его в фильме интересно и взволнованно... К сожалению, [показанные рядом с конкретными историческими лицами собирательные образы большевиков] получились не всегда рельефными. Однако в исторической достоверности их усомниться нельзя... Создатели картины бережно и точно передали атмосферу... времени. В декорациях и натурных съемках, в костюмах и деталях быта... Поставлен и снят фильм серьезно, добротно, убедительно... [Режиссер] очень удачно подобрал весь актерский ансамбль, даже в эпизодических ролях актеры сумели раскрыть характеры своих героев" (Матвеев В. Сто минут февральской революции // СЭ. 1971. № 4. С. 4—5).

"Создатели картины, опираясь на материал романа, на исторические источники... следовали документальному принципу изложения... [Это] по существу, первая картина в советской кинематографии, где столь полно и подробно рассказано о Февральской революции. Словом, фильм, казалось бы, имел все основания, чтобы получить большой общественный резонанс. Но этого не случилось. Картина прошла незаметно, не имела большой прессы. Объяснение этому следует искать, по-видимому, во вторичности творческих решений. Картине, несмотря на новизну жизненного материала, недостает первородства в художественной трактовке революционных событий. Авторы, словно боясь отступить от привычного, многократно апробированного — в характеристиках ли героев одного или другого лагеря, в изображении ли жизненной среды, в показе ли массовых сцен, — скрупулезно повторяют то, что было найдено в прошлом, когда киноискусство в решении историко-революционной тематики достигло больших успехов" (ФГВ. С. 22—23).

"[У романа М.Козакова] были свои достоинства, прежде всего в изображении круга предреволюционной либеральной интеллигенции и лидеров буржуазных партий, находившихся в то время у власти или стремившихся прорваться к ней... При написании сценария, а затем и во время съемок фильма авторы трансформировали материал с целью создания художественной хроники Февральской революции. Вся художественная система романа рухнула. Авторы отказались от большинства вымышленных героев. Но... в конечном итоге в фильме сохранился тот же принцип построения сюжета, что и в романе. Фабульные связи... осуществляют вымышленные персонажи, взятые в основном из романа, но с усеченной (из-за недостатка метража) или измененной судьбой, заметно потерявшие художественную убедительность... Образы буржуазных лидеров оказались наиболее интересными, выпуклыми, рельефными... Задачу создания исторической хроники авторам до конца осуществить не удалось. Наиболее интересно и точно воплощена в фильме одна из задач, которые ставили перед собой авторы, — создание строго документального фона" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 150—151).

"Ко времени, когда В.Корш-Саблин ставил свою последнюю картину... историко-революционный фильм был канонизирован как жанр. Он превратился в экранный вариант истории КПСС, которая уже давно приобрела непогрешимость священного писания. Обязательными персонажами лент этого жанра были вожди... революционная масса, непосредственное окружение великих, посланцы партии, любыми путями стремящиеся в народ, готовый к революционному действию. Несомненным, а возможно, и единственным достоинством эпопеи "Крушение империи" было старательное следование канонам... Как некогда "Октябрь" Эйзенштейна, фильм снимался на местах подлинных событий... Оператор И.Ремишевский в монументальных композициях революционных демонстраций следовал изобразительной поэтике А.Головни, снявшего классические картины "Мать" и "Конец Санкт-Петербурга", иногда даже воспроизводя его ракурсные находки... Галерея образов революционеров, рабочих напоминает череду бледных теней, скользящих по экрану. Центральный персонаж... Ваулин... вызывает в памяти многочисленных аналогичных героев. Гораздо больше жизни в "разлагающихся" верхах. Хорошие актеры добивались самовыражения, несмотря на убожество драматургии. В.Тарасов понял летаргический сон души последнего русского царя, потерявшего связь с реальностью и заранее отошедшего в иные миры. А.Грибов изображал своего жандармского генерала умной и хитрой бестией. В.Стржельчик акцентировал в министре внутренних дел Протопопове утонченные барство и щегольство, мало согласованные с должностью. Роскошные апартаменты, парадные кабинеты, в которых действуют уходящие с исторической сцены персонажи последней русской империи, несмотря на возможную подлинность обстановки, вызывают впечатление декораций и реквизита, а исторические сцены напоминают театральную постановку. Если таков был замысел [авторов]... то им удалось понять и показать некую театральную сущность не только февральской, но и Октябрьской революции. Но вряд ли эта особенность фильма была понята, и он тихо скользнул в Лету в широком потоке историко-революционной продукции" (Ратников Г. История может потесниться... // ВМ. 14.IX.1994).

Библиография: Крупеня Е. Февраль, разбудивший Октябрь // ВМ. 23.III.1971; Бондарава Е. Працяг галоўнай тэмы // ЛіМ. 9.IV.1971; Чернов О. Уроки февраля // СБ. 21.IV.1971; ЭГН. С. 173—174.

A historical revolutionary film based on the novel by M.Kozakov about the events of the 1917 February Revolution in Petrograd. Directed by V.Korsh-Sablin, Belarus' leading director of the 1930s—50s. REVIEWS: the atmosphere of the time is shown with authenticity and exactitude, the actors make a successful ensemble; the first Soviet film which deals with the

February revolution in such detail but it did not arouse much comment; too much material has been used for a one-episode film, only the background of the events is of interest; by that time the historical revolutionary film had been canonized as a genre, and the film carefully followed the canon but the revolutionaries' characters are more like a multitude of pale shadows, there is much more life in the circles of "the corrupted upper classes"; in spite of the authenticity of the environment it looks like theatrical scenery or props while the historical scenes remind of a theatrical production.

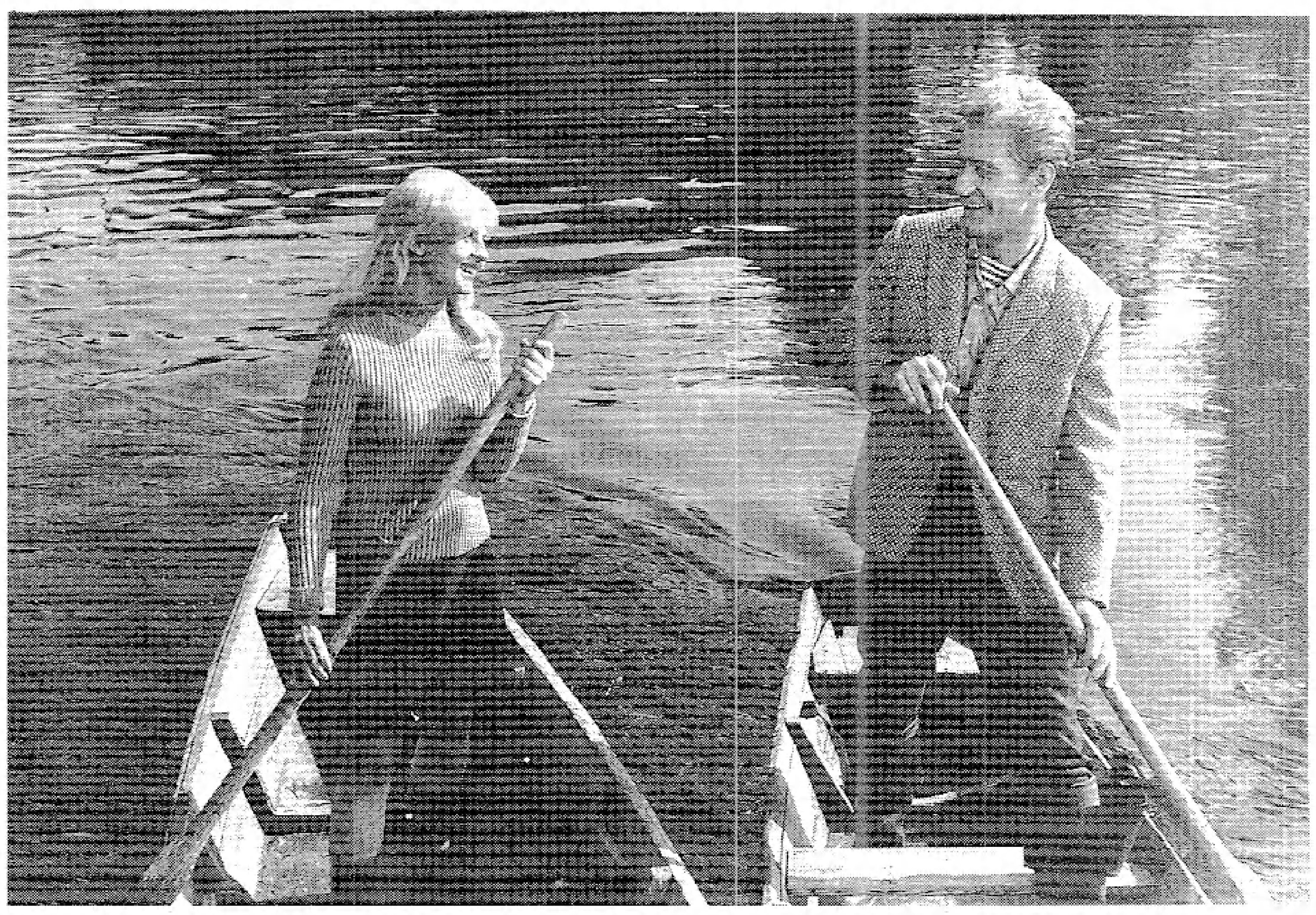
НЕЧАЯННАЯ ЛЮБОВЬ (НЕСПАДЗЯВАНАЕ КАХАННЕ) (ACCIDENTAL LOVE) — ш/э, цв., 8 ч., 2105 м, в/э 16.VII.1971 г.

Др. назв. "Вешние воды", "Время вешних вод".

Сц. Г.Бекаревич, Ф.Конев; реж. **Иосиф Шульман**; оп. О.Авдеев; худ. В.Дементьев; комп. Г.Вагнер; автор песен М.Лужанин; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Л.Хохлов; втор. реж. В.Шульман; монт. В.Коляденко. В ролях: П.Морозенко (Алексей), Э.Прикс (Алена), А.Галевский (Веня), Г.Жженов (Концевой), М.Булгакова (Марья), П.Кормунин (Синевец), А.Обухов (Миша), А.Милованов (Марк), В.Шмырев (Иван), В.Поночевный (Андрей), А.Якутик (Микита), Б.Владомирский (Михалевич); Г.Владомирская, Т.Кротова, Г.Ремишевская, С.Турова, Н.Козловская, А.Голик, М.Зинкевич, О.Селезнева; артисты Мозырского народного театра.

Мелодрама.

В родное полесское село Бережцы в отпуск приезжает моряк Алексей. На речном вокзале он встречается с Веней, с которым когда-то учился вместе в училище. Но Веня бросил учиться, работал в разных местах, а теперь бакенщик на реке. Веня хвастается Алексею, что женится на Алене, совсем юной девушке из Бережцов. Алексей удивлен, что Синевец, отец Алены, согласился отдать за него дочь: Веня легкомысленный, даже непорядочный человек. Увидев Алену, Алексей еще более убеждается, что нельзя допустить этой свадьбы: Алена чистая, непосредственная, добрая девушка, а Веню она только по наивности приняла за другого человека. Однако вмешательство Алексея в судьбу Алены осложняется тем, что когда-то его отец, кузнец Матвей Концевой, увез прямо со свадьбы невесту Синевца, и она стала матерью Алексея. Синевец до сих пор не может этого забыть и простить. Кроме того, почувствовав опасность, Веня оговаривает Алексея. А когда видит, что его подлая затея удалась, начинает вести себя все более развязно и открывает свою истинную сущность. В конце концов уже в день свадьбы Алена убеждается, что "приняла петуха за орла". Но она верит, что настоящая ее любовь впереди.



Э.Прикс — Алена, П.Морозенко — Алексей

"Само название картины интригует, намекает на сложность характеров, ситуаций. Воображение сразу принимается за работу, рисует захватывающие картины, где Он и Она, настигнутые внезапной любовью, страдают, радуются, преодолевают непреодолимое или, напротив, расстаются, отступают, осознав свою слабость, унося в сердцах горечь непоправимой потери... Но то в жизни. А в фильме железные тиски сюжета парализуют людей... Режиссера, пожалуй, и не упрекнешь за... общие места и тем более актеров — за нечеткость, размытость характеров. Драматургический материал не позволил им создать живые человеческие типы... По крупице, по детальке пытается собрать артист П.Кормунин... образ человека с собственнической психологией, "заевшего" жизнь жены и готового искалечить судьбу дочери. А в последних кадрах фильма оказывается, что у него чуткая душа, он первый отталкивает Веньку. Вот и сведи тут концы с концами... Режиссер в содружестве с оператором... пытается спасти фильм, снимая поэтичнейшие картины весеннего разлива на Полесье... Но и большая вода... оказалась не в силах затопить белые пятна сценария. Попытался режиссер вдохнуть жизнь в статичную толпу односельчан Аленки, которую сценаристы по существу отстранили от участия в основном драматургическом конфликте... Он подбирает интересные национальные типажи, живописно их одевает. Он берет артистов Мозырского народного театра, народный хор БССР, снимает танцы, хороводы... И все-таки, несмотря на всю эту колоссальную работу по "оживлению" толпы, она остается в фильме лишь этнографическим фоном... Действующие же лица, главные герои уходят от нас непонятными, непроявленными, несмотря на все старания актеров не обретшими человеческую плоть и кровь" (Манаева Д. О любви и большой воде // СБ. 15.VIII.1971).

"[В.Смаль, кандыдат мастацтвазнаўства] Мяркуючы па сцэнарыі... ёсць матэрыял для вадэвіля, лёгкай камедыі. Пра гэта сведчыць і вясёлая рэакцыя залы на некаторыя моманты: штосьці ад камедыі ў стужцы засталося. Але аўтары пераважна ўсур'ёз трактуюць сітуацыі, якія выглядалі б арганічна толькі ў гумарыстычнай інтэрпрэтацыі... Нават калі ўспомніць нашы фільмы 50-х гадоў "Зялёныя агні" і "Шчасце трэба берагчы", якія таксама крытыкаваліся за схематызм характараў і сітуацый, яны здаюцца ўсё ж глыбейшымі і больш псіхалагічна пераканаўчымі... [А.Красінскі, кандыдат мастацтвазнаўства]... Сутыкненне рэальнага жыцця — натурныя здымкі на Палессі — з пакінематаграфічнаму аблегчанай яго версіяй робіць штучным усё, што мы бачым на экране. Схематызм фільма ў многім абумоўлены прымітыўнай абмалёўкай вобразаў галоўных герояў — і ў сцэнарыі, і на экране. Мабыць, літаратурны матэрыял вінаваты тут у першую чаргу... [І.Рэзнік, метадыст СК БССР] Калі глядзіш на хараство і веліч прыроды, адчуваеш,якія самабытныя, цікавыя героі маглі б насяліць фільм, дзеянне якога разгортваецца ў тых мясцінах. Героі ж "Неспадзяванага кахання" не нясуць ніякіх нацыянальных адзнак, і яны маглі б дзейнічаць з такім жа поспехам на фоне венецыянскіх каналаў альбо канадскіх азёраў... [В.Нячай, кандыдат мастацтвазнаўства] У фільме ёсць удалыя масавыя сцэны, у якіх здымаліся мясцовыя жыхары. Іх тыпаж, адзенне, натуральная манера паводзін рэзка кантрастуюць з кінематаграфічным лубком.

Супастаўленне жыхароў Палесся з акцёрамі яўна не на карысць апошніх. Натуральна ўспрымаць фільм з першых жа кадраў перашкаджае мова герояў. Мабыць, для таго, каб надаць усяму "палескі каларыт", аўтары прымусілі акцёраў гаварыць з нейкім дзіўным акцэнтам. Штучна ўведзеныя ў рускую гаворку "беларусізмы" недарэчныя ні з пункту глед-жання лексікі, ні фанетыкі. Скажонае, скалечанае вымаўленне слоў сведчыць толькі пра адсутнасць густу і павагі да мовы ў кінематаграфічным творы" (На фоне палескіх пейзажаў. Секцыя крытыкі Саюза кінематаграфістаў БССР абмеркавала фільм "Неспадзяванае каханне" // ЛіМ. 11.XII.1970).

Библиография: ФГВ. С. 92—97.

A melodrama in which the protagonist helps a young girl live through the disillusionment of her first love. Screenplay by G.Bekarevich and F.Konev. REVIEWS: the dramaturgical material did not give the actors an opportunity to create living human types though some of them tried to do it; the director and the director of photography made an attempt to "save" the film with the help of poetic landscapes; the mass scenes with the participation of the inhabitants of Polesye were quite successful.

ПЯТЕРКА ОТВАЖНЫХ (ПЯЦЁРКА АДВАЖНЫХ) (THE BRAVE FIVE) — обычн., цв., 8 ч., 2077 м, в/э 18.V.1971 г.

Сц. А.Осипенко; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Ю.Шалимов; худ. В.Аронин; комп. Л.Абелиович; звукооп. Б.Шангин; худ.-грим. Р.Храпуцкий; втор. реж. Л.Фадеева; монт. М.Бодренникова. В ролях: Р.Банионис (Кешка), А.Примако (Данилка), Т.Щигельская (Густя), К.Леневский (Максимка), Л.Шепелев (Лева), В.Аккуратерс (Клемм), Ю.Решетников (Зыль), Н.Никитский (фокусник), В.Васильев (Юзик); С.Станюта, Л.Зайцева, Ю.Сахарь, Э.Леневский, А.Иванов, Л.Крюк, И.Класс, Г.Ерота, М.Ревяко, С.Васильковaн, В.Кошолкин, А.Решетников, Ю.Рыбченок.

Детский приключенческий фильм.

В зале музея Великой Отечественной войны пятеро подростков — Лева, Густя, Максимка, Данилка и Кешка — слушают рассказ экскурсовода о партизанской борьбе в Беларуси и фантазируют, как бы вели себя они в то время... Начало войны. У Данилки во время бомбежки погибает семья. Кешка, как всегда приехавший на каникулы к бабушке, не может эвакуироваться. Леве ребята помогают бежать из колонны арестованных фашистами. Отец Густи, немец Иоганн Карлович Клемм, становится бургомистром (ребята не знают, что он оставлен в городе для связи с партизанами). В местах недавних боев ребята собирают оружие, из подбитого танка достают рацию, крадут у отца Густи коня, ремонтируют бричку, чтобы со всем этим уехать в лес к партизанам. Однако до того они хотят осуществить две дерзкие операции: освободить пленных из лагеря и взорвать склад боеприпасов, устроенный немцами в старой крепости. Задуманное им удается, хотя "пятерке отважных" и приходится пережить немало опасных минут... И снова музей. Ребята слушают рассказ экскурсовода о подлинных подвигах белорусских партизан.



Р.Банионис — Кешка, А.Примако — Данилка

"Пра неверагодныя сітуацыі, у якія трапляюць маленькія героі, расказана ў карціне празмерна сур'ёзна, з прыцэлам ледзь не на дакументальны рэалізм, з дэталізаваным адлюстраваннем "праўды" жыццёвых калізій. Гэтая кінематаграфічна паказаная "праўда" адразу ж уступае ў відавочную супярэчнаць з падзеямі, якія разгортваюцца на экране па законах прыгодніцкага жанру, разбурае веру ў тое, што адбываецца, бо пры такой аўтарскай трактоўцы цалкам ігнаруюцца "правілы гульні", патрабаванні стылістычнага адзінства... Пралог фільма пакідае даволі яркае ўражанне і рыхтуе нас да таго, што ўсё адлюстраванае на экране будзе раскрывацца як плён фантазіі дзяцей... Але ён, гэты драматургічны ход, не "выстрэльвае"... бо зусім не дапасуецца да таго, што экран паказвае гледачу далей... Калі падзеі фільма — не рэальнасць, а плён палымянага ўяўлення дзіцяці, то трэба было шукаць і адпавядаючае яму мастацкае вырашэнне: сваю стылістыку, свае фарбы, свае нюансы. Такое вырашэнне дыктавала б адпаведны мантаж, рытм, пераходы ад сцэны да сцэны. Напэўна, гэта павінна была быць карціна, якая праз прызму дзіцячага ўяўлення — натуральна і лёгка, непасрэдна і ясна, абстрагавана ад бытавых падрабязнасцей — расказала б пра незвычайныя подзвігі пяцёркі спрытных і адважных. У фільме ж расказ вядзецца марудна і занадта "ўсур'ёз"... У творы не знойдзены ключ мастацкага рашэння, а адсюль усе беды: аморфнасць задумы, адсутнасць мастацкага абгрунтавання, рознастыльнасць... Не пераканаўчыя ў фільме і вобразы дзяцей-герояў... Як бачым, славуты "авангардызм" у дзіцячым кіно, вакол якога ламаліся калісьці коп'і, праяўляецца і сёння. Праўда, дзякуючы не тэме, не агульнай задуме, а недакладнасці мастацкага прыцэлу" (Красінскі А. Дэбют з рэцыдывамі старых памылак // ЛіМ. 2.VII.1971).

"Не будем придирчиво копаться в подробностях, откуда они научились бить из пушки, лихо строчить из автоматов и пулемета, изготавливать и применять разные "адские машинки". Пусть это не совсем реально, хотя в подобных фильмах допустима гиперболизация героики. Главное в данном случае, чтобы правда жизни была правдой жанра. А вот с этим-то в фильме как раз обстоит не все гладко... Когда мы смотрим "Приключения неуловимых", мы не думаем, что так не могло быть, мы забываем, что так не могло быть, мы верим, что так могло быть. В случае с "Пятеркой отважных" такой веры, к сожалению, нет. И частичная имитация под реалии жизни, парадоксально, не только не сглаживает это противоречие, а еще резче подчеркивает его. Условия "игры" не принимаются, интересный замысел не выливается в органическую правду экрана. Вторая причина неудачи — отсутствие единого стилевого ключа. Фильм носит исключительно фрагментарный характер. Сюжета в

строгом смысле, структурно разработанного и композиционно выполненного, нет. Как естественное следствие развитие характеров детей не прослеживается. Они даны статичными, иллюстративно к событиям и выглядят обедненно, замороженными. Взрослее взрослых. Даже более взрослые герои "Приключений неуловимых" по сравнению с нашими детьми воспринимаются как-то юнее, задорнее и, естественно, привлекательнее и динамичнее. Что опять-таки парадоксально, несмотря на каскад, казалось бы, занимательных событий, следующих одно за другим, действие "Пятерки" воспринимается вялым, малодинамичным. В этом сказывается та же фрагментарность, отсутствие единой развивающейся темы, бедность характеров... Фильм в целом оставляет неопределенное впечатление незавершенности, недосказанности" (Козицкий Ю. Вопреки жанровой природе // ЗЮ. 12.VIII.1971).

Библиография: Мартынюк Л. "Пятерка отважных" // НФ. 1971. № 5. С. 10.

A children's adventure film about imaginary heroic deeds of today's schoolchildren during the war. Screenplay by the writer A.Osipenko. REVIEWS: the authors are unduly serious in showing the incredible situations in which the young heroes find themselves; the attempt to imitate the realities of life demonstrates only too well that "the rules of the game" are not observed.

СМЯТЕНИЕ (ЗБЯНТЭЖАНАСЦЬ) (CONFUSION) — т/в, ч/б, 7 ч., 1813 м, в/э 17.IV.1971 г.

Др. назв. "Домик на Волге", "Сонет Петрарки", "Ради будущего", "Разгубленнасць", "Узрушанасць".

Сц. Л.Рутицкий; реж. **Андрей Булинский**; оп. Д.Зайцев; худ. Е.Игнатьев; муз. оформитель Н.Гапочка; звукооп. Ю.Сбоев; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянова, Я.Чехович; втор. реж. В.Рыбарев; монт. Л.Малахова. В ролях: Н.Пшенная (Катя), Р.Громадский (Муринов), С.Ландграф (Крутиков), Н.Алисова (мать Кати), И.Кузьмина (Агаша), А.Зимина (няня); З.Стомма, В.Кудревич.

Телефильм.

По мотивам произведений С.Степняка-Кравчинского.

70-е годы XIX века — время активной деятельности народовольческих организаций. Спрыгнув на ходу с поезда, из-под стражи бежит революционер-народоволец Владимир Муринов. Раненный, стремясь уйти от преследования, он пытается перебраться через Волгу. На своей лодке его перевозит Катя Прозорова, дочь хозяйки имения, расположенного неподалеку. Муринов говорит ей правду о себе, скрыв лишь имя. Из сочувствия и ради брата Вани, который тоже участвует в народовольческом движении, Катя предлагает Муринову укрыться в их имении, выдав его за друга Вани. Прозоровых навещает жених Кати — чиновник по особым поручениям при губернаторе Крутиков. Катя просит его достать для гостя какой-нибудь документ. К Крутикову приезжает посыльный от губернатора с известием об аресте в Петербурге Вани, которого вовлек в запрещенную организацию некто Муринов. Пообещав похлопотать за Ваню, Крутиков уезжает. Собирается уезжать и Муринов, сообщив перед тем Кате свое настоящее имя и объяснившись в любви. В имении появляются жандармы, но Муринова удается спрятать. Катя провожает его на пароход, и он обещает сделать все, чтобы освободить Ваню. Катя порывает отношения с Крутиковым, так как он недостойно повел себя в этой ситуации, да она и не любит его. Вскоре Катя получает условное сообщение от Муринова, что Ваня бежал из тюрьмы. А еще через некоторое время Катя и Муринов встречаются в Петербурге.



Н.Пшенная — Катя

"Экранизация тактичная, отличающаяся вниманием режиссера к внутреннему миру, психологическому состоянию героев" (Бондарева Е. В кадре и за кадром. Мн., 1973. С. 98—115).

"Достоверная актерская работа Нелли Пшенной... и Романа Громадского... говорит о том, что А.Булинский сумел найти верный подход к актерам, сумел помочь им полнее раскрыться. Почему я подчеркиваю именно эту сторону в фильме "Смятение"? Потому, что многие операторы, став режиссерами, мало уделяют внимания актерам, сосредоточиваясь на изобразительном решении. А.Булинский избежал этой ошибки, и в этом его победа" (Михайлова С. Палитра мастера // КСБ. С. 152).

Библиография: Резник И. Оператор в роли режиссера // ВМ. 10.XII.1970; Беларускае кінамастацтва, стан і задачы // ЛіМ. 19.III.1971; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973.

A film novelette based on the story *A House On the Volga* by the Russian writer S.Stepniak-Kravchinski about the relationship of a revolutionary who was a member of the "Narodnaya Volya" and his comrade-in-arms' sister. REVIEWS: a tactful screen version which is noted for the director's attention to the heroes' inner world and their psychological state.

СОЧИНЕНИЕ (САЧЫНЕННЕ) (COMPOSITION) — т/в, цв., 3 ч., 787 м, в/э 6.VII.1971 г.

Др. назв. "Яшка".

Сц. В.Кудрявцева; реж. **Игорь Коловский**; оп. Н.Филинковская; худ. С.Айтиев; комп. О.Янченко; звукооп. В.Дроздов; худ. по кост. А.Тихонович; худ.-грим. О.Миронова, втор. реж. С.Нилов; монт. Е.Сватко. В ролях: М.Фомченков (Яшка), А.Бобок (Сережка), И.Красильникова (Варька), А.Мещерякова (Зоя Петровна), С.Старикова (Елена Михайловна).

Теленовелла.

Мальчик Яшка выхаживает сорочонка со сломанной лапкой, из-за чего часто опаздывает в школу. Учительница Елена Михайловна им недовольна. Кроме того, Яшка забывает написать сочинение на тему "Вид из моего окна". Учительница оставляет его после уроков. В класс, где Яшка пишет сочинение, приходит учительница его друга Сережки, чтобы провести со старшеклассниками занятия литературного кружка. Яшка участвует в обсуждении и заслуживает похвалу Зои Петровны. Он решает остаться на второй год, чтобы учиться в ее классе. Вместе с друзьями — Сережкой и Варькой — Яшка выпускает сорочонка на волю, но какой-то мальчишка из лука убивает его. Ребята хоронят сорочонка. Варька утешает Яшку и обещает подарить ему щенка. На уроке Яшка сам вызывается отвечать. Наконец и его учительница довольна им.

"Стваральнікі "Сачыненне" ўстрымаліся ад спакусы яшчэ раз праэксплуатаваць "выйгрышнае", не сталі ўзвальваць непасільны сюжэтны груз на "вундэрптушку". І фільм атрымаўся пра іншае — пра станаўленне маленькага грамадзяніна, будучага чалавека... На жаль... цэнтральны, кульмінацыйны эпізод фільма — стрэл, які павінен быў зрушыць звычайны ход жыцця хлопчыка, не вельмі атрымаўся. Ярка, дынамічна зняты апаратарам, ён не раскрывае псіхалогію галоўнага героя і яго сяброў... Ствараецца ўражанне, што... шчаслівы канчатак прыдуманы па тым самым рэцэпце, які падказвала жвавая таўстушка: "Узяла б і прыдумала, гэта ж сачыненне". Ніяк не прымусіш сябе паверыць, што Алена Міхайлаўна так хутка перамянілася. Ва ўсякім разе, фільм не дае адказу на пытанне — як і чаму? І ўсё ж, нягледзячы на малаабгрунтаваны фінал і яшчэ некаторыя прыблізныя, павярхоўныя сцэны, стваральнікі фільма... удала дэбютавалі ў мастацкім кінематографе... Галоўныя ж героі — дзеці... стварылі вобразы, якім верыш... І музыка Алега Янчанкі, быццам сатканая з сонечных промняў, радасна ўрываецца ў светлае жыццё, характво і паэзію, якую імкнуліся паказаць аўтары стужкі" (Рэзнік І. Мае права на любоў // ЛіМ. 25.VI.1971).

"Изобразительное и музыкальное решение фильма подчинено тому, чтобы создать этот удивительный, сказочный мир детства. С его любовью к хорошим, красивым учителям, к природе, с его нешуточными драмами и трагедиями, которые пройдут потом через всю жизнь человека. В фильме нет жесткого сюжета, нет "историй", в привычном понимании слова, их здесь и не нужно искать, потому что такова режиссерская и авторская позиция — так тоже можно рассказать о детстве. Зато в фильме есть определенная эмоциональная настроенность, и она поможет понять характер Яшки, и образы его учительниц, и трагедию с Васькой, и "сложный" сон Яшки. Картина вся пронизана музыкой. Композитор... наполнил ее новым содержанием, связав все кадры, эпизоды единой музыкальной темой. Интересна операторская работа... Камера очень подвижна на натуре, естественна в павильоне. Фильм заканчивается стоп-кадром Яшки. Он пробыл с нами всего тридцать минут, но мы уверены, что "несуществующий" экранный герой Яшка, с его тягой к добру, есть в каждом реальном человеке. Только одни это теряют, взрослея, а другие проносят через всю жизнь" (Михайлова С. Яшка // ЗЮ. 1.IX.1971).

Библиография: Беларускае кінамастацтва, стан і задачы // ЛіМ. 19.III.1971.

A TV novelette about a kind and gifted small schoolboy. REVIEWS: the climax of the film — the scene of the death of the young rook — was not a big success; the children actors created believable characters; the imagery and the musical solution are aimed at creating the fairyland world of childhood; the film is full of music which adds new dimensions to the film.

СПЕШИ СТРОИТЬ ДОМ (СПЯШАЙСЯ БУДАВАЦЬ ДОМ) (HURRY UP TO BUILD A HOUSE)

— т/в, цв., 7 ч., 1862 м, в/э 21.VII.1971 г.

Др. назв. "Не спеши строить дом".

Сц. В.Потейкин, В.Решетников; реж. **Юрий Цветков**; оп. М.Демуров; худ. В.Чернышев; комп. Е.Гришман; текст песен Н.Алтухова, Б.Половникова; закадровый текст М.Захарова; звукооп. А.Беклемишев; втор. реж. А.Лейзенберг; монт. С.Ефимова. В ролях: М.Стерникова (Маша), А.Январев (учитель), В.Носик (солдат Юрий), Г.Крашенинников (солдат Алексей), П.Кормунин (отец Маши), П.Ядрышников (Михась); В.Вуячич, Н.Лось, О.Коршун, В.Васильев, П.Пекур, А.Манько, Р.Шмырев, Л.Крюк, О.Шутова, В.Чистяков, В. и Г.Сазоновы, Р.Гофман, В.Кабашников, Н.Рашкевич.

Музыкальный телефильм.

Молоденькая девушка Маша и учитель Николай Егорович из деревни Новоселки любят друг друга. У Маши хороший голос, и она едет в город поступать в институт. На экзамене она производит прекрасное впечатление на комиссию. Назавтра ее фотографию помещает на обложке один из популярных журналов. На домашний адрес девушки начинают писать со всех концов страны. Постепенно поток писем иссякает, но на два последних в отсутствие Маши отвечает ее младший брат Михась, вдохновившись словами Николая Егоровича о значении почты и переписки. Вскоре в деревню приезжают их авторы — демобилизованные солдаты: артиллерист Юрий и десантник Алексей. Оба хотят просить Машиной руки и остаться работать в колхозе. По местному обычаю, сельчане начинают толокой строить для Маши и ее будущего мужа — независимо от того, кто им станет, — дом. Стройка, как и все события в деревне, сопровождается песнями и танцами. Из города приезжает Маша. Их поцелуем с Николаем Егоровичем у окна нового дома заканчивается фильм.

"Гаворачы аб творчым браку ў рабоце, хочацца коратка расказаць аб гісторыі стварэння... фільма "Спяшайся пабудаваць дом". У ходзе абмеркавання яго мастацкім саветам аб'яднання з вядучымі творчымі работнікамі студыі было ўстаноўлена, што зняты матэрыял не адпавядае мастацкім запатрабаванням, мае шмат тэхнічнага браку. Не вызначана стылістыка фільма, не распрацаваны вобразы асноўных персанажаў. Многія сітуацыі зроблены прымітыўна, рад сцэн зняты інфармацыйна, без патрэбнай распрацоўкі і падрыхтоўкі, узровень акцёрскага выканання вельмі нізкі. Аб'екты здымак падабраны непрадумана, без сувязі з ідэйна-мастацкай задумай фільма. Рад кадраў засмечаны лішнімі дэталямі. Другі план у большасці кадраў выпадковы. Матэрыял зняты плоска, безгустоўна, без адзінага выяўленчага рашэння. Такое стала магчымым перш за ўсё таму, што рэжысер

П.Васілеўскі кепска рыхтаваў здымкі, не здолеў стварыць у здымачнай групе неабходнай творчай атмасферы. Творчы склад групы працаваў у стылі недаверу, недобразычлівасці. Грубыя памылкі і безадказнасць дапусцілі ў сваёй рабоце галоўны аператар Г.Удавенкаў, мастак-пастаноўшчык Б.Кавецкі. Мастацкі савет аб'яднання тэлевізійных фільмаў вызначыў, што здымачная група ў цяперашнім яе складзе не можа забяспечыць працяг работы над фільмам і высокую ідэйна-мастацкую якасць карціны. Дырэкцыя студыі пасля абмяркавання здымачнай групы на пасяджэнні партыйнага бюро выдала загад, у якім працяг работы над фільмам даручыла новаму рэжысёру і новаму аператару" (Іваноўскі У. Час прад'яўляе высокія патрабаванні: Даклад намесніка старшыні дзяржаўнага камітэта Савета міністраў БССР па кінематаграфіі на пленуме Саюза кінематаграфістаў БССР // ЛіМ. 26.XI.1969).

A musical TV film about the fate of a talented girl from a "singing" Belarusian village and her love for a local teacher.REVIEWS: the artistic council and the party bureau of the studio pointed out the low artistic quality of the film, another director and director of photography were commissioned to continue the work on the film.

СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК (ШЧАСЛІВЫ ЧАЛАВЕК) (A HAPPY MAN) — ш/э, ч/б, 8 ч., 2014 м (вар. на бел. языке — 2052 м), в/э 19.X.1970 г.

Сц. Ф.Конев; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Кубарев; комп. Р.Хозак; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. Л.Чижевская; монт. Л.Кузьмич. В ролях: В.Захаров (Дима), В.Коняев (Никита), Э.Осипова (Оля), П.Кормунин (Маслов), В.Владимирова (Маслова), Б.Гитин (Иван); И.Горбунов, Н.Еременко, Л.Зайцева, Г.Загорский, Т.Муженко, В.Пенкин, Л.Середа, Л.Скворкин, Ф.Титаренко, Г.Фрид, Л.Хитяева, Л.Тимофеева, Ю.Шульга, А.Конев.

Мелодрама.

В родной город возвращается Дима. Когда-то с друзьями, Олей и Никитой, они решили, что обязательно встретятся через 5 лет в парке и устроят "день ответа друг перед другом: какими мы стали". Дима после армии со всей своей ротой уехал на Север, в Юнь-Ягу, строить угольные шахты. Он писал Оле, интересуясь все время судьбой Никиты, хотя в глубине души надеялся, что Оля его ждет. А Оля решила, что он ее не любит. Теперь Оля с Никитой собираются пожениться, но приезд Димы все усложняет. Оля переживает, она не может понять, почему Дима не вернулся после армии. Дима говорит, что такой уж он человек, для него важны законы товарищества. Никита, который сначала устроил друга работать к себе на стройку, теперь считает, что Диме лучше уехать. Диме тяжело, но все же он пытается оставаться таким, как всегда: шутить, поддерживать других. В конце концов Оля понимает, что ее решение выйти замуж за Никиту было ошибкой. Она отказывается от свадьбы. В условный день все трое приходят в парк.



В.Коняев — Никита, В.Захаров — Дима, Э.Осипова — Оля

"...И сегодня в разговоре со зрителем, особенно молодым зрителем, наверное, не обойтись без этого слова — романтика. Все дело в том, какой смысл вкладывает современный кинематограф в это слово, какой нравственный идеал предлагает... Фильм... носит название почти программное... И возраст его [героя], и прошлое, и его упрямое неприятие обыденных, практических сторон жизни наводят на мысль, будто это вновь вернулся на экран повзрослевший герой таких картин, как "Прощайте, голуби" или "Ждите писем"... Авторы, по-видимому, хотели показать на экране человека со своим особым мироощущением — лирика, романтика, к которому нельзя подходить с обычными житейскими мерками. Но слишком книжный, слишком выдуманный его романтизм: герой словно бы взял на себя обязательства непременно во всем быть романтиком и покорно исполняет свою роль даже тогда, когда для этого нет решительно никакого повода... Конечно, мы упрощаем. Но упрощаем из какого-то внутреннего протеста против героя, которым авторы откровенно любуются и которого навязывают нам как идеал. Наверное, нельзя искусственно продлить жизнь персонажа. Открыв что-то в себе, в окружающем мире, он должен уступить место иным героям. Меняется жизнь, меняются, усложняются и наши представления о ней. Жизнь с ее сложностями, противоречиями, точными приметами дня видна и в фильме... ведь, например, тот же Никита — характер достаточно современный, хотя и едва намеченный. Но вот открыть дверь в эту жизнь, постичь ее закономерности, ее проблемы решительно невозможно, пользуясь набором исчерпавших себя романтических символов. Быть может, это несоответствие особенно подчеркивается тем обстоятельством, что по изобразительному решению фильм... гораздо умнее, серьезнее своего героя — картина снята строго и просто, а присутствие в ней таких серьезных, хороших актеров, как В.Владимирова, П.Кормунин, хотя бы в деталях как-то приближает ее к реальной жизни" (Хлоплянкина Т. Без иронических кавычек и восторженных эпитетов... // СК. 14.XI.1970).

"...Авторы дают понять, что любовный треугольник их интересует лишь как средство решения более важного для них вопроса: "Что есть счастье?" Надо полагать, что личности и характеры здесь взаимодействуют незаурядные, имеющие каждый свои представления о счастье и их отстаивающие — то ли в коллективе, то ли в сердце девушки. Так вот, все дальнейшее действие картины после первой встречи героев подчинено одной задаче: показать, в чем "счастье Димы" и чем оно лучше "счастья Никиты". То, что оно лучше и кинусимпатичнее, — видно из первых кадров, знакомящих нас с героями. Но впереди же — целый фильм. И это "лучше" надо как-то доказывать. Доказывает больше Дима... Этак ненавязчиво, "не в лоб", в мило-шутливом тоне. Но декларация-то остается... Тем более не приходится говорить о столкновении двух взглядов на счастье. Мы так и

не знаем, каковы же они у Никиты... Нет в фильме характеров — и нет действия. Вместо него — нанизывание эпизодов-иллюстраций. И если сцены в парке еще как-то соответствуют масштабам "треугольного конфликта", если вполне в духе картины такой фон, то эпизоды на грандиозной стройке никак не вписываются в стилистику фильма. Призванные убедить зрителей в том, что Дима "к людям привязчивый", — кадры эти звучат фальшиво и неубедительно... Для него [зрителя] фильм закончился с возгласом Оли: "Свадьбы не будет!" Было бы правильней так и назвать его" (Здольников В. Треугольное счастье // ЗЮ. 15.XII.1970).

"...Внимание, уделяемое рабочей теме в кино, не соответствует ее значению. Порой еще в кинематографической среде можно услышать утверждение, что, мол, в искусстве не существует тематики рабочей и тематики крестьянской, а есть только одна, общечеловеческая. Нельзя согласиться с такими утверждениями. Встречается также еще и облегченный, своего рода функциональный интерес к рабочей среде — как к фону, декорации, формальному признаку времени и места действия... Так, в фильме "Счастливый человек" герой — строитель-универсал. Но замысел авторов ни в чем не исказится, если этого строителя сделать, скажем, лаборантом или программистом... Человек в спецовке оказывается выключенным из всей многосложности общественной жизни... Сказанным я не хочу бросить тень на названную картинку. Я только обращаю внимание на весьма характерное явление в нашем кино... Коль скоро создатели картины сами определили круг действия, сюжет и характеры, мы имеем полное право потребовать от них социально-психологической точности в разработке ситуаций и взаимоотношений... Он, зритель, вправе спросить у авторов фильма "Счастливый человек": а уж так ли типичны для рабочих-строителей бесконечные шалости и озорство в рабочее время, на рабочем месте?" (Дьяченко В. Важность темы обязывает // Правда. 29.IV.1971).

"В последнее время появляются кинокартины о молодежи, где по старой благородной традиции русской литературы женское сердце судит нравы и поступки близких людей, где женщины не рассудочно, а всем существом своим отказываются от любви к недостойному человеку. Сразу три фильма этого сезона посвящены драмам такого рода — "О любви", "Счастливый человек", "Умеете ли вы жить?" Во всех трех девушка или молодая женщина испытывает разочарование в близком человеке, оказавшемся эгоистом, приспособленцем, мелким дельцом с пустой душой. Это фильмы о неприемлемости нравственного компромисса. Что ж, утверждать ценности любви можно и так, рассказывая о духовной неудовлетворенности, о крахе иллюзий. На этом мотиве построены все три фильма, во многом схожие, при несходстве дарований их авторов. К сожалению, во всех трех фильмах нет самой любви. Ее могущества и счастья. Нет горя, когда она уходит. Поэтому разрыв трех молоденьких милых женщин с мнимо-любимыми — всего лишь неприятность, а не драма, тем более не трагедия, способная сделать твою душу просторнее и чище" (Варшавский Я. Как любят в кино? // КП. 2.XI.1971).

Библиография: Ісачанка Н. Ці шчаслівы Дзімка чалавек? // ЧЗ. 5.XI.1970; Лавров И. Чем же счастлив человек? // ВМ. 19.XI.1970; Яфімаў Ф. Геаметрыя фільма // ЛіМ. 27.XI.1970; ФГВ. С. 67—84.

A melodrama about the relationship between two friends who love the same girl. One of the first films of the I.Dobrolubov, a famous Belarusian director of the 1960s generation. Screenplay by F.Konev. REVIEWS: the title contains a message; the film is an attempt to re-introduce on the screen the romantic spirit of the late 1950s; the lyrical hero is a romanticist but he is too bookish and far-fetched; it is impossible to prolong his life by artificial means.

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ (ЧОРНАЕ СОНЦА) (A BLACK SUN) — ш/э, ч/б, 11 ч., 2800 м, в/э 6.IV.1971 г.

Сц. А.Спешнев, К.Киселев; реж. **Алексей Спешнев**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. Л.Солин; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. Э.Семенова, М.Косса; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. Е.Волковой; втор. реж. Ю.Оксанченко, М.Маршак. В ролях: А.Мбия (Роберт Мусомбе), Н.Гринько (Барт), Д.Фирсова (Николь), Д.Сэк (председатель парламента), Т.Диоп (жена Мусомбе), А.Сампсон (Гастон Дило), С.Самсон (Шарль Кер), М.Тагора (сын вождя), Б.Цымба (Жак Лу), А.Иванов (Нелсон), Р.Арен (Фредди), Т.Ромалио (президент), Р.Росс (епископ); Ю.Волков, В.Плют, И.Комаров, К.Полинас, М.-Н.Али Эсмаил, Л.Ханга, З.Занони, С.-М.Омер, Л.Голден, Л.Мбия, О.-С.Самсон, К.-К.Рафаэль, М.Антонио, Э.-Б.Бритто, Н.Вали, Д.Тайнс, К.Аканде, Д.Филиппенко.

Политический фильм.

В здании ООН происходит воображаемая встреча погибших Мусомбе и Барта, во время которой они пытаются разобраться "почему все произошло именно так и почему они оба погибли"... Премьер-министр одной из африканских стран, известный политический деятель, поэт и переводчик Роберт Мусомбе выступает на Ассамблее ООН с просьбой о помощи против происков колониальных держав, приведших к нестабильности в его стране и отделению Западной провинции во главе с губернатором Жаком Лу, ставленником французов. Недра страны очень богаты, но позиция кабинета Мусомбе мешает колонизаторам наживаться на них. На встрече послов колониальных держав с тремя самыми богатыми людьми Америки принимается решение убрать Мусомбе руками Жака Лу. Приверженность премьер-министра политике невмешательства во внутренние дела развязывает его противникам руки. Президент — ставленник США — распускает парламент, поддержавший Мусомбе, низлагает его правительство. Сам премьер-министр под домашним арестом. Он просит советника ООН Барта помочь ему обратиться к народу, но тот отказывается, ссылаясь на невмешательство. Оказавшись в изоляции, Мусомбе вынужден бежать, воспользовавшись помощью своего охранника, сына одного из африканских вождей. С ним едет его советник — белая женщина Николь Готье, с которой у



А.Мбия — Мусомбе, Н.Гринько — Барт

Барта когда-то были близкие отношения и которого она просила спасти Мусомбе. Сын вождя оказывается агентом Жака Лу и уже схвачены ближайшие сподвижники премьер-министра — Шарль Кер и председатель парламента. Зная, что Мусомбе пользуется большой популярностью в народе, Жак Лу предлагает ему сотрудничество. Тот отказывается. Барт вылетает в Западную провинцию, чтобы предотвратить расправу над пленниками, но его самолет сбивают сепаратисты. Мусомбе и его соратники казнены. Но борьба африканского народа за свое освобождение продолжается.

“Символика названия не случайна... Авторы вводят зрителя в атмосферу остроконфликтного столкновения противоборствующих сил — империалистов и их подручных, олицетворяющих растленный мир чистогана, цинизма и бесчестия, с подлинным благородством, мужеством, верой в идеалы свободы... Картина... сделана в публицистическом ключе, пронизана пафосом обличения сил колониализма и реакции... [Это] первая попытка советского игрового кино рассказать об Африке, ее героях и ее врагах... Раскрытию идейного замысла картины в немалой степени способствует талантливое исполнение ролей... Манера игры Амбруаза Мбия подчеркнуто сдержанная. В ней меньше всего внешней аффектации, “жестов трибуна”. Актер стремится раскрыть духовный мир своего героя, его мысль, передать сложную гамму чувств человека, который верит в победу разума и справедливости, но сталкивается с откровенным предательством, коварством... Вместе с тем картина... не свободна от недостатков. Прежде всего это относится к некоторой нечеткости драматургического материала... Лишенный возможности активно действовать, Мусомбе на экране предстает порой только “мессией”, проповедником добрых истин... Несмотря на внешнюю пышность “африканской натуры”, изобразительные средства в фильме скупы и сдержанны. Досадным излишеством, на наш взгляд, является монтаж хроникальных кадров, которые выглядят чужеродными в ткани фильма, нарушают его общий эмоциональный настрой” (Пиляцкий Б. Африка, ее герои и враги // Известия. 13.III.1971).

“Глядя на экран, ловишь себя на мысли: здорово сделан тот или иной эпизод, правдиво показан, но почему же не потрясает?.. Почему не возникает (за исключением отдельных сцен) эмоционального состояния, равного по силе трагизму судеб и арсеналу изобразительно-выразительных средств?.. Творческая группа работала и целенаправленно, и на высоком профессиональном уровне. Авторы фильма владеют и темпоритмом, и тональностью, умело включают в общую полифоническую картину показа борьбы многозначительные выразительные детали (их множество), находят необычные ракурсы, сопоставляют, сталкивают частное и общее, темное и светлое (ради этого в черно-белом фильме заключительные эпизоды сняты в цвете — как реальное воплощение мечты Мусомбе о светлом будущем своего народа). Словом, дают наиболее выразительное решение как отдельных кадров и сцен, так и всего фильма. В одном из интервью А.Спешнев говорил, что авторскому коллективу... хотелось “соединить в фильме поэзию и публицистику, психологическую достоверность с документальностью, масштаб с детализацией”. И все это есть. Но откуда же наша эмоциональная вялость в ответ? Не от того ли, что каждый выразительный компонент виден, он как бы выставлен напоказ. Не от перебора ли демонстрирования выразительности?.. Демонстративность приемов и компонентов обусловила ощущение сконструированности фильма, а от нее и повеял неожиданный холодок в зрительном зале” (Бондарева Е. Солнце пробивается сквозь тучи // ВМ. 27.V.1971).

“Аўтары жадаюць узняць абмеркаванне пытання на ўзровень філасофскай дыскусіі... Складанасць, незавершанасць характару Мусомбе, які толькі шукае ў напружанай гістарычнай сітуацыі і толькі вучыцца быць прэм’ерам, запатрабавала ад аўтараў сюжэтнай складанасці — у карціне спалучаюцца ўспаміны, унутраныя маналогі, кадры з дакументальных фільмаў. Перавод драматычнай дзеі ў драматызм дыялога, на наш погляд, не зусім апраўдаўся... Напружанасць дыялога аслабляецца вяласцю рэжысёрскага вырашэння масавых сцэн, плакатных па сваёй сутнасці... Аператар... і мастак... здаецца, эмацыянальна глыбей адчувалі своеасаблівасць гістарычнага матэрыялу, на якім грунтуецца фільм. Здымкі афрыканскіх масак, трактоўка паэтычных сноў Мусомбе, дакументальных кадраў аб забойстве жывёл, партрэты афрыканцаў уносяць у карціну плынь нацыянальнай своеасаблівасці светаадчування далёкіх ад нас народаў. Аднак у той жа час усхваляваная паэтычнасць асобных эпізодаў не спалучаецца з рацыяналістычнай разлічанасцю сюжэтнага ходу — паказаць гісторыю Мусомбе як дыялог-успамін, як спрэчку двух нябожчыкаў — афрыканца і еўрапейца, якія падарожнічаюць па слядах свайго жыцця, выносяць яму прысуд. Да ўмоўнасці агульнай задумы і некаторых эпізодаў мала дастасуецца і шэраг дакументальных кадраў аб Афрыцы, хоць яны і цікавыя самі па сабе. Можна назваць і іншыя недахопы: цьмянасць характараў многіх персанажаў, нявыяўленасць асобных матываў учынкаў” (Ратнікаў Г. Сонца над Афрыкай // МП. 2.VI.1971).

“А.Спешнева цягне да пастаноўкі складаных філасофскіх фільмаў, да так званага інтэлектуальнага кінематографа. Іншая справа, што не заўсёды ён дасягае пастаўленай мэты... Рэжысёр неаднаразова ўжывае “ажыўленне” рэчаў, стыхію чалавечых галасоў, якія гучаць у пустых пакоях. Калі, напрыклад, уся тэхніка рэжысёрскага майстэрства выкарыстана дзеля таго, каб схаваць схематызм характараў і штучнасць канфліктаў (як у фільме “Тысяча вокнаў”), то фільм не будзе сапраўднай удачай. Калі ж сучасная форма, пластычная выразнасць адлюстравання жыцця дапамагаюць вобразнаму раскрыццю ідэі — дапушчальны і апраўданы любыя мастацкія прыёмы. Так, у фільме “Масква — Генуя” зала раптам напаўняецца галасамі статуй, якія нібы каменціруюць прыезд савецкай дэлегацыі ў Геную. У карціне “Тысяча вокнаў” студэнт Андруша нібы выслухоўвае прамовы дэлегатаў ААН, якія абвінавачваюць яго ў знікненні Расіты (у дадзеным выпадку штучнасць прыёму працуе супраць намераў аўтара). А вось у “Чорным сонцы” апраўданы і прамовы дэлегатаў, якія быццам бы чуюць за доўгім пустым сталом ААН Мусомбе і Барт, і ўнутраныя маналогі-сны Мусомбе, якія “накладваюцца” на хранікальна знятыя пейзажы Афрыкі. Сны Мусомбе... у нечым нагадваюць сны Жуля (“Тысяча вокнаў”), але іх увядзенне больш апраўдана... бо яны не проста дэкаратыўная аздоба... а адзін з неабходных кампанентаў стылістыкі фільма. Мусомбе не толькі прэм’ер-міністр, ён яшчэ і паэт. Таму яго сны ўспрымаюцца як пластычнае выяўленне яго паэтычнага светаўспрымання... [Аўтары фільма] віртуозна карыстаюцца сучаснымі формамі кінамовы... [Экран] добра перадае атмасферу дзеяння... Кінапартрэт яркай чалавечай асобы зроблены пераканаўча... [Але ў многіх сцэнах] праявіліся тыя ж тэндэнцыі да залішняй прыгажосці, вытанчанасці і дэкаратыўнасці кадра, што і ў папярэднім фільме А.Спешнева “Тысяча вокнаў”... Па сутнасці распрацаваны больш-менш дэталёва ў фільме [“Чорнае сонца”] толькі характар галоўнага героя. Астатнія персанажы пры ўсёй іх эфектнай тыпажнасці ў той ці іншай ступені з’яўляюцца персаніфікаванымі ілюстрацыямі тэзісаў. А тэзіс сам па сабе не можа хваляваць сэрца гледача, калі ён не ўвасоблены ў жывы паўнакроўны мастацкі вобраз чалавека. Мо, таму эмацыянальна халоднымі пакідае нас уяўная спрэчка — філасофскі дыялог мёртвых Мусомбе і... Барта... Зноў жа замест паядынку жывых

людзей — адкрытая кінематаграфічная ілюстрацыя да пэўных палітычных дыспутаў. Можна было б дакараць аўтараў і за тое, што ў шэрагу эпізодаў фразы са значнай сэнсавай нагрузкай вымаўляюцца героямі як бы мімаходзь, скорагаворкай. Можна было б пажадаць і большай распрацаванасці характараў прадстаўнікоў народа — тых, хто падтрымліваў Мусомбе. Мабыць, калі б аўтары не захапляліся экранным жывапісам і арыгінальным мантажом, іх увага засяродзілася б на раскрыцці чалавечай натуры" (Нячай В. Разведка новых пластоў // ЛіМ. 11.VI.1971).

"Во второй половине 60-х годов в планах Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР появилась рубрика "политический фильм". Это было связано с партийным тезисом об усилении борьбы на идеологическом фронте, с одной стороны, а с другой — ответом на западные фильмы "про русских", в которых фигурировали преимущественно исторические лица и агенты КГБ... Темы политических фильмов имели не слишком широкий диапазон. Как правило, сводились они к показу национально-освободительной борьбы в странах "третьего мира", к акциям западных спецслужб против "прогрессивного человечества", к критике "их нравов". Ставили эти фильмы на "Мосфильме", реже на "Ленфильме"... "Это сладкое слово свобода" поставлен... при участии Литовской киностудии. Остальные ["Мировой парень", "Тысяча окон", "Хроника ночи", "Черное солнце"] сняты на "Беларусьфильме"... [Этот] фильм... (соавтором сценария стал бывший министр иностранных дел БССР Кузьма Киселев) можно считать достойным с точки зрения профессионализма. Как раз с хорошими картинами у нас нередко что-то случалось. Причем не только по внутренним идеологическим причинам, но и по внешнеполитическим. Об этом свидетельствует документ из архива КГБ СССР... "Совершенно секретно... Посол Демократической Республики Конго в Москве [заявил]... "Выход на экран советского фильма "Черное солнце" может иметь далеко идущие последствия... Из разговора с африканскими актерами, исполнявшими главные роли, известно, что фильм посвящен Патрису Лумумбе и в нем показаны президент ДРК Мобуту и другие политические деятели. Изменение фамилий героев сути дела не меняет, и если окажется, что в истории с Лумумбой как-то замешан президент, то неизбежен разрыв дипломатических отношений"... Председатель Комитета Госбезопасности Андропов"... Фильм выпустили, однако в каталоге картин действующего фонда, изданном в 1986 г., "Черное солнце" не упоминается. Это значит: в отличие от историко-революционных картин, политические фильмы имели ограниченную экранную жизнь. Как говорится, мавр сделал свое дело..." (Ивченкова А. Фильм висел на волоске... // ВМ. 14.V.1996).

Библиография: Долматовский Е. "Черное солнце" // Веч. Москва. 9.IV.1971; Козырева Г. "Черное солнце" // СР. 13.V.1971; Крупеня Я. Сонца не патушыць // Звязда. 30.V.1971; Резник И. Африка борется и побеждает // ВМ. 11.VI.1971; Подберезский Г. Черное солнце // СГ. 27.VI.1971; Амбруаз М'Биай [Мбия]: зов Африки // Экран 1970—1971. М., 1971. С. 250—251; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 74.

A political film about events in an African country and the tragic fate of its prime-minister. REVIEWS: the first attempt of the Soviet feature cinema to deal with Africa; high professional level, there is a combination of poetry and publicism, psychological authenticity and document but the film arouses no emotional response; there is an attempt to reach the level of a philosophic discussion but the change from drama act to the dramatic tension of dialogue is not quite justifiable; the authors skilfully use modern film techniques but the photography is too beautiful; with the exception of the chief character, the heroes are personified illustrations of political theses; one of the "political films" which began to appear in the USSR at the end of the 1960s as a result of the intensification of the ideological struggle and in response to the films "about the Russians" made in the West, the film deals with the events connected with the assassination of Patrice Lumumba, the Congolese leader.

СОДЕРЖАНИЕ
(Contents)

Справочное издание

АВДЕЕВ Игорь Олегович
ЗАЙЦЕВА Лариса Николаевна

ВСЕ БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

Том 1
Игровое кино
(1926 — 1970)

каталог-справочник

Редактор *Н.А.Дашкевич*
Художник *В.Г.Бегун*
Художественный редактор *В.А.Жаховец*
Корректор *В.Г.Колосовская*
Компьютерный набор — *И.О.Авдеев*
Компьютерная верстка — *О.И.Сильванович*

Сдано в набор 20.I.95 г.
Подписано в печать 28.XI.96 г.
Формат $60 \times 84^{1}/_{8}$. Бум. мелованная.
Гарнитура Таймс. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 27,9. Усл. кр.-отт. 27,9.
Уч.-изд. л. 36,86.
Тираж 1500 экз. Зак. № 1123.
Издательство "Беларуская навука" Академии наук Беларуси
и Государственного комитета Республики Беларусь по печати.
220141, Минск, Жодинская, 18. ЛИ № 1294.
Отпечатано с пленок оригинал-макета, изготовленного ЗАО "ТЭКСАРТ"
220034, Минск, Чапаева, 5. (017) 236-5332, (017) 236-9932.
ЛИ № 1183 15.VIII.95 г.; ЛП № 308 22.X.96 г.

Минский ордена Трудового Красного Знамени
полиграфкомбинат МППО им. Я. Коласа.
220005. Минск, Красная, 23.